تأثير زخارف سامراء الجصية
في الفنون العربية الإسلامية

د. طاهر محمد هارون الغنميين







تأثير زخارف سامراء الجصية

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية
(2021 /7 /3824)

704.9481
الغنميين ، طاهر محمد هارون
تأثير زخارف سامراء الجصية في الفنون العربية الإسلامية/ طاهر محمد هارون الغنميين_ عمان: دار شهرزاد للنشر والتوزيع2021
()ص
ر.ا: 3824/ 7/ 2021
الواصفات: الفن الإسلامي/ الزخرفة / سامراء (العراق)

يتحمل المؤلف كامل المسؤولية القانونية عن محتوى مصنفه، ولا يعبّر هذا المصنف عن راي دائرة المكتبة الوطنية او اي جهة حكومية اخرى.

الآراء الورادة في الكتاب لا تعبر بالضرورة عن رأي الجهة الداعمة

الطبعة الاولى 2022



دار شهرزاد للنشر والتوزيع
عمان-شارع الملك حسين
عمارة رقم 45
هـاتف: 0798153362 -0798153329
E-mail:dar_shahrazad@hotmail.com

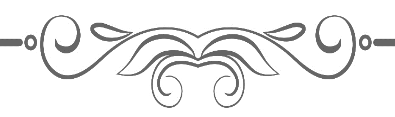
تأثير زخارف سامراء الجصية

في الفنون العربية الإسلامية

د. طاهر محمد هارون الغنميين







الاهداء

إلى الذين أدين لهم بكل شيء في حياتي

إلى روح والدي الغالي

ووالدتي الحبيبة

براً وإحساناً ..

إلى إخوتي وأخواتي الأعزاء

وعائلتي الكريمة

مودةً وتقديراً ..

إلى أساتذتي الكرام

شكراً وعرفاناً ..

ملخص

تهدف الدراسة إلى بيان تأثير طرز سامراء وتطورها، إضافة إلى تأثيرها في الفنون العربية الإسلامية، وقد اتضح هذا التطور في فن الأرابيسك الذي وصل إلى قمة نضوجه وتطوره، وتبلور في طراز سامراء الثالث، إضافة إلى دور طرز سامراء على الجص والرسومات الجدارية في إضفاء تطور جديد على الفن العربي الإسلامي، حيث اعتبر ثورة فنية خرج من سامراء إلى باقي المناطق المجاورة .

تهدف الدراسة إلى بيان وتوضيح طرز سامراء الزخرفية على الجص وتطورها خلال مراحلها الثلاث الطراز الأول والثاني والثالث، ومدى تأثيرها في إغناء الزخارف العربية الإسلامية اللاحقة على اختلاف المادة التي نفذت عليها الزخارف ،سواء كانت على الجص أو الخشب أو الفنون التطبيقية الأُخرى، إضافة إلى تبيان ما وصل إليه الفنان المسلم في طرق وأسلوب تنفيذ الزخارف وتنوعها.

ولقد توصل الباحث من دراسة هذا الموضوع إلى أنَّ زخارف سامراء قد تأثرت بفنون سبقتها ذات أصول هلنستية وبيزنطية وساسانية، واستمرت في الفترات الإسلامية المبكرة وخاصة في العصر الأموي، وأخذت تتبلور في العصر العباسي، حتى اكتسبت شخصيتها المميزة في العصر العباسي الثاني من خلال طرزها الثلاثة.

وما أضيف إليها من حيث أسلوب الزخارف، وطريقة صناعتها، وتأثيراتها في الزخارف العربية الإسلامية اللاحقة في بلاد فارس والمشرق وبلاد المغرب والأندلس.

كما توصل الباحث إلى التطور الحاصل على كل طراز من طرز الزخارف الجصية في سامراء وما يميزه عن بقية الطرز.

يبين الفصل الأول نشأة مدينة سامراء وتسميتها والخلفاء العباسيين الذين عاشوا فيها وساهموا في بنائها خلال فترة التأسيس، إضافة إلى بيان التنقيبات الأثرية التي ساهمت في الكشف عن أجزاءٍ كبيرةٍ من إطلال المدينة.

أما الفصل الثاني فيوضح مادة الجص من حيث استخداماتها، والمواد الداخلة في تركيبها ،وطريقة تصنيعها، وأنواع الجص بالإضافة إلى إيجابية وسلبية مادة الجص، كما يوضح هذا الفصل مواقع توفر المواد الأولية لهذه المادة ،هذا بالإضافة إلى بيان المواد الداخلة في صناعة الجص مثل الجير.

أما الفصل الأخير وهو الفصل الثالث، فقد ركزت الدراسة على طرز سامراء الثلاثة، ونقاط تشابه واختلاف هذه الطرز مع بعضها في أسلوب التنفيذ للعناصر الزخرفية المستخدمة في زخرفة الأشرطة الجصية، إضافةً إلى بيان العناصر الزخرفية الداخلة في تزيين هذه الطرز من حيث أصولها والتطور الحاصل عليها عبر الزمن، كما يبين هذا الفصل الطرق الصناعية أو التقنية المستخدمة في عمل الزخارف الجصية، وأسلوب تنفيذها في سامراء، ومدى تأثير طرزها على الزخارف الإسلامية سواء كانت بالمشرق أو المغرب في الفترات

اللاحقة، ويوضح التصوير الجداري في سامراء وتأثيراته خاصة في الفترة الفاطمية، وأخيرًا إبراز دور طرز سامراء في إظهار لونٍ جديدٍ من الزخرفة العربية الإسلامية ألا وهو الأرابيسك.

وهذا الجهد البسيط يمثل دراسة أولية لتناول الموضوع مستقبلا بعمق وإسهاب لتكتمل الصورة، وبالتالي تقدم للمكتبة رافدًا أكاديمياً يلبي الحاجة الماسة للتعرف على القيم الزخرفية لطرز سامراء، وما وصلت إليه وما قدمته للأجيال اللاحقة من تقدمٍ في مجال الفن.

وتنتهي هذه الدراسة بخلاصةٍ ونتائج توصلت إليها من خلال البحث في هذا الموضوع، وقد ألحق كذلك بالعديد من الصور والرسوم وقوائم المصادر والمراجع العربية والأجنبية.

المقدمة

تهدف الدراسة إلى بيان تأثير طرز سامراء وتطورها إضافة إلى تأثيرها في الفنون العربية والإسلامية، وقد اتضح هذا التطور في فن الأرابيسك الذي وصل إلى قمة نضوجه وتطوره، وتبلور في طراز سامراء الأول والثاني والثالث إضافة إلى دور طرز سامراء على الجص والرسومات الجدارية في إضفاء تطور جديد على الفن العربي والإسلامي، حيث اعتبر ثورة فنية خرج من سامراء إلى باقي المناطق المجاورة.

تكمن أهمية هذه الدراسة في عدة جوانب خاصة وأنها من الموضوعات المهمة والقليلة والتي تفتقر إليها المكتبة العربية، فبالرغم من وجود بعض الدراسات في هذا الموضوع لكنها موجزة وقليلة، وتعطي هذه الدراسة صورةً واضحةً عن الأعمال والزخارف الجصية في سامراء، وتعالجها بأسلوبٍ علميٍ ومنهجيٍ لإبراز أهميتها الحقيقية.

إنّ قلة هذا النوع من الدراسات وأهميتها بالنسبة للباحثين والدارسين بشكلٍ عام ،والمتتبعين لتطور الفن الإسلامي في مراحله المختلفة بشكل خاص،مثلت الدافع الرئيس لدراسة هذا الموضوع وأثره على الأفكار والمعرفة المتعلقة بموضوع هذه الدراسة.

وقد واجه الباحث عدة مشاكلٍ ؛منها صعوبة زيارة مدينة سامراء للتعرف على طبيعة المكان والمنشآت الأثرية ، وصعوبة زيارة المتحف العراقي لدراسة النماذج الجصية الأصلية التي نفذت عليها طرز سامراء والمحفوظة فيه.

ويعود السبب في صعوبة الزيارة إلى الحرب على العراق في البداية ومن ثم الاحتلال الأمريكي الظالم والغاشم لعراق العروبة والإسلام.

هذا بالإضافة إلى تعرض المتحف الوطني العراقي لعمليات السلب والنهب لآثار الأمة من قِبل الجاهلين بالتاريخ والحضارة، كما واجه الباحث عقبة الحصول على كتاب هيرزفيلد بعنوان: "تزيين الجدران وزخارفها في سامراء" "Der Wandsch der Bauten Von Samarra Undseine Ornamentik (Berlin,1923)

أضافة إلى كتابه الثاني بعنوان "الصور في سامراء" "Die Malereien Von Samarra"، وقد قام كريزويل Creswell بتلخيص وترجمة كتاب هيرزفيلد الأول من الألمانية إلى الإنجليزية بعنوان "AShort Account of Early Muslim Architecture" والذي قام بنشرة عام 1958م.

إضافة إلى كتابه الثاني "Die Malereien Von Samarra" بعنوان "الصور في سامراء"، وقد قام كريزويل Creswell بتلخيص وترجمة كتاب هيرزفيلد الأول من الألمانية إلى الإنجليزية بعنوان "AShort Account of Early Muslim Architecture" والذي قام بنشره عام 1958.

وقد استخدم بديلاً لكتاب هيرزفيلد الذي لم يعثر عليه في المكتبات الموجودة والمتاحة في الأردن، هذا إلى جانب قلة المصادر والمراجع التي تتحدث عن الموضوع بعمق وإسهاب.

وتمت الدراسة بالرجوع إلى المصادر والمراجع العربية والأجنبية المتوفرة لاستخلاص المعلومات المتعلقة بموضوع الدراسة، وقد تم جمع المعلومات وتصنيفها حسب الموضوعات التي تناولتها.

واشتمل موضوع الدراسة على ثلاثة فصول، إذ يوضح الفصل الأول نشأة مدينة سامراء الإسلامية وتسميتها وأهم الخلفاء الذين شهدوا فترة التأسيس، واتخذوها عاصمة للخلافة العباسية، هذا بالإضافة إلى بيان التنقيبات الأثرية التي ساهمت في الكشف عن الكثير من معالم سامراء.

أما الفصل الثاني فيوضح مادة الجص واستخداماتها والمواد الداخلة في تركيب هذه المادة وطرق تصنيعها وأنواع الجص إضافة إلى ايجابيات وسلبيات مادة الجص، ويوضح الفصل أيضًا مواقع وجود المادة الأولية لصناعة مادة الجص في العراق إضافة إلى بعض المواد الداخلة في صناعة الجص.

وتركز الدراسة في فصلها الأخير وهو الفصل الثالث على طرز سامراء الثلاثة ونقاط تشابه هذه الطرز مع بعضها واختلافها من حيث أسلوب التنفيذ للعناصر الزخرفية المستخدمة في تزيين الأشرطة الجصية إضافة إلى بيان العناصر الزخرفية الداخلة في تزيين الطرز الثلاثة من حيث أصولها والتطور الحاصل عليها عبر الزمن.

كما يبين هذا الفصل طرق عمل الأشرطة الجصية وأسلوب تنفيذ العناصر الزخرفية، ويبين هذا الفصل أيضاً تأثير طرز سامراء على الزخارف في العالم الإسلامي سواء كان في المشرق أو المغرب في الفترات اللاحقة.

وأُرفق بالرسالة صوراً وأشكالاً ورسومات توضح العديد من الزخارف، وتم تزويد هذه الدراسة بقوائم المصادر والمراجع العربية والأجنبية التي تم الرجوع إليها أثناء الدراسة.



الفصل الأول

سامراء

الفصل الأول
سامراء

مقدمة تاريخية :

قامت الدولة العباسية على أثر تنظيم سياسي سري فريد في صدر الإسلام، نشأ وتبلور في أواخر القرن الأول الهجري رافعاً شعار الدعوة لآل البيت، واتخذ هذا التنظيم السياسي من إقليم خراسان الشرقي ميداناً للعمل والانطلاق إلى الأماكن المجاورة، تولى قيادة هذا التنظيم أبو مسلم الخرساني، ويسانده في ذلك مجلس نقباء الدعوة، وكان قد عين الإمام وكبير الدعاة أبا سلمة الخلال الذي اتخذ من الكوفة مقراً له، بنى الإمام العباسي في قرية الحميمة جنوبي الأردن قصراً ليقيم فيه هو وعائلته (الطبري، 1979: 562؛ شلبي، 1978: 37).

لعبت الحميمة دورًا مهمًا وأساسيًا في سير الدعوة العباسية، حيث كانت المنطلق الأول السري لقيام الدولة العباسية وانتشارها فيما بعد في الكوفة وخراسان، فالحميمة كانت مقر الإمام والمنزل الأول لبني العباس وجاء اختيارها لعدة أسباب من أهمها: وقوعها في مكانٍ واضحٍ وسهلٍ بالنسبة للعاصمة الأموية دمشق، مما يوحي بأنها لا يمكن بأن تتخذ مكاناً لقيام حركاتٍ سياسيةٍ، إضافة إلى اعتبارات الأمويين لها بكونها قريةٍ صغيرةٍ قليلة الاتصال بالقرى والمدن المجاورة، مما أتاح للعباسيين مراقبة أوضاع الأمويين عن كثب. (إبراهيم والجنابي،2012: 278)

كما أن موقع الحميمة المهم على طريق الحج مكنها من السير قدماً نحو النمو والازدهار، وسهل من مهمة الاتصال مع الحجاج والعروج إلى الحميمة لمقابلة الإمام دون أن يلحظ أحد على ذلك، كما أن وقوعها على طريق القوافل التجارية كان له الأثر الإيجابي مع التجار ودعوتهم للانضمام للدعوة العباسية.

و تذكر المصادر أن بيت الإمام العباسي علي بن عبد الله بن العباس كان يعقد فيه اجتماعات بني العباس للتشاور والتباحث في أمور دعوتهم وما آلت إليه أمورها.

وبعد ذلك انطلقت الدعوة العباسية من المقر الأساسي الذي كانت تُحاك فيه جميع الأمور والمخططات، وكان انطلاقها من الحميمة بمباركة ومبايعة الشيعة وهم اتباع بني العباس في الكوفة وخراسان، ومنها انطلقت إلى باقي الدولة الأموية والمناطق المجاورة (البلاذري، 1997: 115؛ المقدسي، 1967: 79؛ شلبي، 1978: 31).

استمر هذا التنظيم بشكله السري نحو ثلاثة عقود، حشد خلالها الأنصار وأعضاء من أبناء القبائل الذين كانوا من الموالين لبني العباس، وبأمر من الإمام أبي سلمة الخلال قائد التنظيم أعلن عن التنظيم نفسه ،وطرح شعاراته وأهدافه وكان ذلك في السنة 127هـ، حيث قاومته سلطة الدولة الأموية المتواجدة بخراسان الممثلة بواليها نصر بن سيار القلقشندي، إلا أن هذا التنظيم السياسي الجديد أطاح بالسلطة الأموية المتواجدة في خراسان وزحف باتجاه العراق، وقد تمكن هذا التنظيم من السيطرة على مدن خراسان والجبال الواقعة بالقرب منها

حتى استولى على العراق، وانتصر بعد ذلك على الأمويين في معركة الزاب(ابن العبري، 1983: 207؛ ابن الكازروني، 1970 : 106؛ الأزدي، 1967: 127).

ونتيجة لهذا الزحف على أثر موقعة الزاب سقطت الشام ومصر، وقتل آخر خلفاء الدولة الأموية مروان بن محمد في مصر بعد أن فرَّ إلى هناك، وكان الإمام العباسي قد انتقل من الحميمة إلى الكوفة وأقام فيها، وفي سنة 132هـ بويع أبو العباس السفاح خليفةً بالكوفة، ونقل العاصمة من دمشق إلى الكوفة، وأقام بها فترةً، ثم انتقل إلى الأنبار وبنى فيها هاشمية الأنبار، وبنى فيها قصراً، وتوفي ودفن فيها، وفي عهد الخليفة العباسي الثاني أبي جعفر المنصور المؤسس الحقيقي للدولة العباسية بنيب مدينة بغداد سنة 145هـ بأمر منه، وانتقلت العاصمة إليها واستمرت حتى عهد الخليفة المعتصم كعاصمة للدولة العباسية (ابن طباطبا، 1960: 111؛ الأزدي، 1967: 194).

وبقيت بغداد عاصمة الدولة العباسية ومركزاً للخلافة، وحكم بها كل من الخلفاء المنصور والمهدي والهادي والرشيد والأمين والمأمون وبداية عهد الخليفة المعتصم.

وفي عهده تحوّل عن بغداد كعاصمة ومركزٍ للخلافة العباسية إلى مدينة سامراء، وبهذا التحول انتهت الفترة التي أطلق عليها العصر العباسي الأول، وبدأت فترة العصر العباسي الثاني بانتقال العاصمة ومركز الخلافة إلى سامراء، وبتحول المعتصم إلى العاصمة الجديدة بدأت ملامح مرحلة جديدة من

الحكم، وسنعرض بايجاز ويُسر سير الخلفاء الذين أقاموا بالعاصمة الجديدة سامراء أو سُرَّ من رأى كمدخل عام للدراسة.

الخلفاء :

بويع الخليفة المعتصم أبو إسحاق محمد بن الرشيد بالخلافة سنة 218هـ، وقد شهدت خراسان في عهدة ثورة تمكن من كبحها.

كما يلاحظ أن عهده شهد توسعاً في العمران وشؤون الدولة لوجود العنصر التركي في الجيش، وقام بإنشأ مدينة سامراء واتخذها عاصمةً له، وأهم الأمور التي تميزت في عهده هو ذلك الزحف العظيم والانتصار المشهود في معركة عمورية سنة 223هـ، وتوفي الخليفة المعتصم في سنة 227هـ (ابن كثير، 1982: 286؛ المسعودي، 1938: 306؛ اليعقوبي، 1964: 209).

وبعد وفاة الخليفة المعتصم تولى ابنه هارون الملقب بالواثق الخلافة من بعده سنة 227هـ، وتوفي سنة 232هـ ولم يشهد عهده من الأحداث المهمة سوى الفداء للأسرى بين المسلمين والروم على نهر اللآمس، واستمر وجود الأتراك في الجيش في عهده.

لم يترك الواثق ولياً للعهد، وبالتالي استقر كبار قادة الجيش على الرأي بتولية جعفر بن المعتصم شقيق الخليفة الواثق خليفة للمسلمين، ولقب بالمتوكل على الله سنة 232هـ، إذ إن المتوكل اتبع سياسة متشددة تجاه العلويين، وحصل في عهده اعتداءات من قبل الروم على الثغور الإسلامية، وتم في عهده بناء

مدينة الماحوزة أو الجعفرية أو المتوكلية شمال سامراء، واتبع المتوكل السنة النبوية، وأبطل محنة خلق القرآن، وأنهى الأقاويل في خلق القرآن التي كانت سائدة أيام الخليفة المأمون (السيوطي، 1952: 348؛ المسعودي، 1938: 313).

وقد قام الأتراك بمؤامرةٍ ضد الخليفة المتوكل انتهت بقتله سنة 247هـ، وفي نفس السنة تسلم محمد بن جعفر الخلافة سنة 247هـ وتلقب بالمنتصر بالله، وقد كان عهده من العهود القصيرة، ولم تجر في عهده أية أحداث مهمة، وكان للأتراك في عهده أصحاب سلطةٍ كبيرةٍ ومطلقةٍ،

بسبب ضعف شخصيته وتدخل الأتراك في زمام الحكم، وقد عزل المعتز والمؤيد عن ولاية العهد، وقد أبدى الأتراك تخوفاً منه، وتآمروا عليه، وحاكوا له الدسائس والحيل فقتلوه بالسم سنة 247هـ (ابن العبري، 1983 : 254؛ السيوطي، 1952: 358؛ اليعقوبي، 1964: 226).

واشتهرت شخصية تامش التركي الذي كان صاحب الأمر والنهي والنفوذ القوي أيام الخليفة المستعين، وأهم الأحداث التي جرت في عهده هو اجتياح الروم للثغور الإسلامية، وذلك لانشغال قادة الجيش في نسج وحياكة الدسائس والفتن للخلافة والدولة العباسية، كما أن الأتراك هم الذين عينوا الخليفة

المستعين، وبالتالي فهم الذين خلعوه عن كرسي الحكم (الخلافة)، حيث غضب عليه الأتراك وذلك لعدم تنفيذ مخططاتهم فخلعوه وقتل سنة 252هـ.

عادت الخلافة إلى أبناء الخليفة المتوكل مرةً أخرى، إذ عين المعتز ابن الخليفة المتوكل خليفةً للمسلمين سنة 252هـ (ابن طباطبا 1960: 243؛ الطبري، 1979: 389؛ المسعودي، 1938: 316).

تولى الخلافة من بعده محمد بن هارون الذي لقب بالمهتدي في نفس السنة التي توفى فيها المعتز سنة 255هـ، وقد كان هذا الخليفة العباسي قريباً من الرعية أكثر من غيره من الخلفاء السابقين، وأهم الأمور التي كانت تميز عهده بأنه كان كثير الجلوس للمظالم وكثير العبادة وحسن السيرة في قلوب رعيته.

وقد حاول هذا الخليفة العباسي الحد من نفوذ الأتراك المتزايد في إحاكة الدسائس على عكس سابقيه من الخلفاء العباسيين الذين انصب اهتمامهم على تنفيذ مخططات قادة الجيش وكبار المتنفذين في الدولة من الأتراك، إلا أن الأتراك لم يعجبهم ما يقوم به هذا الخليفة من أعمال تتعارض مع مصالحهم وما يصبون إليه فثاروا عليه وخلعوه عن كرسي الخلافة بعد أن عذبوه حتى توفي سنة 256هـ، وبهذا لم يدم حكمه سوى عام واحد (السيوطي، 1952: 361؛ الطبري، 1979: 391؛ المسعودي، 1938: 317-318).

وقد بويع من بعده أحمد بن المتوكل والملقب بالمعتمد بالخلافة سنة 256هـ، وقد كان هو وأخوه الموفق شريكين في الحكم، حيث كان يسانده في تسيير أمور

الدولة، إذ إن مظاهر الإمارة مثل الخطبة ووضع صورته على العملة للمعتمد، في حين أن مهام الحكم وإدارة الجيش والمتمثلة بولاية العهد والوزارة والأعمال الإدارية وغيرها من الأمور هي في يد أخيه الموفق، وقد حاول الخليفة المعتمد تنظيم ولاية العهد بين ابنه وأخيه الموفق، وأهم الأمور التي تميز عهده هي الحروب الطويلة ضد الزنج في البصرة والمناطق المحيطة بها الذين قاموا بالخروج عن الدولة واستقرارها، وخرجت الدولة من هذه الحروب منهكة، وبرغم ذلك حققت الدولة نصراً مؤزراً بعد معاناة كبيرة، وتقطعت أوصال الدولة نتيجة ذلك، وتوفي الخليفة المعتمد سنة 279هـ (ابن طباطبا، 1960: 256؛ الطبري، 1979: 29؛ المسعودي، 1938: 319).

ولِّيَ أبو العباس أحمد بن أبي أحمد الموفق والمعروف بالمعتضد بالله سنة 279هـ، بعد خلع المفوض بن المعتمد، وقد شهدت منطقة العراق في عهده ثورات مستمرة من قبل العرب، كما شهدت البحرين والشام والعراق ثورات للقرامطة. القرامطة: أول حركة اشتراكية في الإسلام، وقد انتحل هؤلاء الجماعة فكرة الولاء لآل البيت النبوي وألبسوا عقائدهم عباءة التشيع (الوالي، 1981: 90).

وأهم ما يميز فترة خلافة هذا الخليفة هو الاصلاح في نظام الضرائب، إذ أصلح موعد نظام الجباية بما عرف بالنيروز المعتضدي، وتوفي هذا الخليفة في سنة 289هـ، وكان الخليفة العباسي المعتضد بالله هو آخر الخلفاء الذين أقاموا في سامراء واتخذوها عاصمة لهم خلال فترة حكمهم (السيوطي، 1952: 373؛ الطبري، 1979: 39،86).

التسمية وسنة البناء :

لقد تعددت الآراء حول تسمية مدينة سامراء، خاصة وأن اسمها لم يقتصر على اسم واحد بالنسبة لهذه الآراء بل أُطلق عليها عدة أسماء، ولم تكن مدينة سامراء هي الوحيدة في هذا الشأن بالنسبة لاشتقاق الاسم، بل ينطبق هذا الأمر على معظم المدن التي بُنيت في الإسلام كبغداد وغيرها، فقد عرفت هذه المدينة باسم الناحية، وزوراء بني العباس، ومدينة العكسر، ويبدو أن هذه الأسماء التي عرفت بها سامراء لم تنتشر على نطاقٍ ضيقٍ (ابن الجوزي، 1990: 307 ؛ الحموي، 1979: 456؛ اليعقوبي، 1957: 30-33؛ السامرائي: 2014 :59)

ولعل أشهر ما عرفت به مدينة سامراء من أسماء سُرَّ من رأى، وسُرُّور من رأى (بضم السين) وسُرَّ من را، وساميرا، وقد خضع هذا الاسم للمد وسميت بسامراء، وقد عالجت هذه المصادر دلالات هذه الأسماء، وبالتالي البحث عن الأدلة من الشعر والرواية والأقوال على كل تسمية أطلقت على هذه المدينة، فمثلاً عندما بنيت العاصمة سامراء وازدهرت وبلغت ذروتها في التطور والعمران سميت سُرَّ من رأى وسامراء، ولكن عندما هجرت وخربت عمائرها وساءت أحوالها وتراجع دورها القيادي في التطور والنماء سميت ساءَ من رأى الاصطخري، 1967: 85؛ القلقشندي، 1987: 330؛ المقدسي، 1967: 123).

وتجدر الإشارة إلى أن الاستقصاء والبحث عن أسماء هذه المدينة ومفاهيمها ومدلولاتها يحتاج إلى بحث لغوي واستقصاء تاريخي يطول شرحه، غير أن الأسماء مهما اختلفت وتغيرت خلال فترات ظهورها بالنسبة لتسمية

مدينة سامراء إلا أنها تجمع في جوهرها ومعناها على مقصد واحد وهو العاصمة الجديدة للدولة العباسية التي بناها المعتصم، ويبدو أن أكثر الأسماء وروداً في المصادر والدراسات هو سُرَّ من رأى وسامراء. (معصوم، 2011: 69).

أما سنة البناء لمدينة سامراء وإن حصل فيها اختلاف بسيط، فمرده إلى أن المعتصم لم يتجه فوراً إلى موقع سامراء مباشرةً، بل تنقل وجاب في مواقعٍ أخرى قبلها، واستناداً للطبري فإن سنة البناء لهذه المدينة قد تم في سنة 221هـ، إذ يقول الطبري "ثم لم يزل يتقدم وتضرب له القباب حتى وضع البناء في سامراء في سنة إحدى وعشرين ومائتين"(الطبري، 1979: 17؛ صالح وعثمان : 2017 :116)

أسباب البناء :

يُعزى بناء مدينة سامراء إلى مجموعة أسبابٍ تضافرت وراء قرار البناء إلا أن هذه الأسباب تتفاوت في درجة أهميتها، خاصة وأن بناء عاصمة جديدة للخلافة والدولة الإسلامية، ليس بالأمر السهل أو الاعتيادي، إذ وجدت دوافعٌ وأسبابٌ ضروريةٌ ومقنعةٌ تصل إلى حد الضرورة والإلحاح.

إذ تشير معظم المصادر القديمة والدراسات الحديثة إلى أن السبب الرئيسي والاستراتيجي وراء قرار البناء لمدينة سامراء، هو رأي الخليفة المعتصم بضرورة فصل الجيش عن العامة، فمنذ عهد المأمون تواجد عنصرٌ غير عربي في الجيش أو المؤسسة العسكرية وهو العنصر التركي، وكان مصدر تواجدهم إما عن طريق أسرى الحروب في الثغور أو الشراء من أسواق النخاسة في فارس

ومنطقة آسيا (الحموي، 1979: 17؛ السيوطي، 1952: 336؛ المسعودي، 1938: 308؛ اليعقوبي، 1957: 22؛ أبو زيدون: 2005: 79)

إذ كان المعتصم في زمن خلافة المأمون يتوجه شخصيًا إلى منطقة سمرقند في رحلاته لشراء الأتراك من هناك، كما كانت الدولة العباسية تشتري الرقيق الأتراك من المواطنين المتواجدين في مدينة بغداد ممن كانوا يملكونهم في هذه المناطق، واستمر هذا التواجد للعنصر التركي مع الإكثار منهم والتزايد زمن الخليفة المعتصم، حيث تتفاوت الروايات حول أعدادهم، مما جعلهم يشكلون قوةٍ ضاربةٍ في هذه الدولة، وكان جزءٌ منهم يُمثل حرساً للخليفة المعتصم شخصياً، فهم عجمٌ غرباء عن بغداد وأهلها، ولا يأبهون بالمصالح العامة لهذه الدولة (ابن الأثير، 1982: 22؛ ابن طباطبا، 1960: 231؛ الطبري، 1979: 18؛ المسعودي، 1065: 465).

من جراء كثرة تواجد العنصر التركي وإهمالهم لمصالح المواطنين من العامة فقد شكا الناس للخليفة من تصرفاتهم وتطاولهم على الرجل والصبي والمرأة أثناء سيرهم، وتسابقهم في شوارع العاصمة بغداد، إذ يُقتل الشخص من العامة دهساً وتذهب حياته هدراً دون مطالبة أو حساب فيلجأ المواطنون من العامة للرد على ذلك باغتيال أو قتل من ينفرد منهم، وبلغ الأمر ذروته بعد أن طالب كثير من المواطنين الخليفة بأن يخرج هؤلاء الجنود من بغداد بعد أن ضاقت بهم الأحوال والسبل للتخلص من هذه المعضلة، فأدرك الخليفة المعتصم خطورة هذا الموقف، وبالتالي خشي من تصادم الجيش مع العامة وعواقبه الوخيمة، وتفقد

معه الدولة توازنها واستقرارها في العاصمة بغداد فقرر اللجوء واتخاذ عاصمة جديدة لتجنب اصطدام الجند مع عامة الشعب.

يعتبر هذا السبب أكثر الأسباب تكراراً في المصادر والدراسات، وهو السبب المرجح والمقنع وراء قرار البناء لهذه العاصمة الجديدة سامراء، وهناك رأي آخر معمول به بين الدارسين مفاده أن المعتصم بنى هذه العاصمة الجديدة سامراء للحد من النفوذ الفارسي في الدولة العباسية، والذين أساءوا كثيراً لهيبتها في بغداد، هذا بالإضافة إلى تخوف الخليفة المعتصم على الخلافة خاصة بعد أن حصل انقسامٌ بين الجيش والعامة، إذ بايع قسم منهم العباس بن مأمون ابن الخليفة السابق،الأمر الذي أدى إلى تأخر البيعة العامة الرسمية الكبرى للخليفة المعتصم، وحدث اضطراب وانقسام في الجيش، ولم يهدؤوا إلا بعد أن بايع العباس الخليفة المعتصم (الرفاعي، 1973: 35؛ المسعودي، 1938: 308 النويري، 1984: 245؛ اليعقوبي، 1957: 22؛ فرنسيس : 2017: 118)

اختيار المكان :

إن روح المعتصم العسكرية وإكثاره للجيش ونيته في ايجاد طبقة من الأتراك تسانده في توطيد أركان الحكم كانت من دوافع البناء، هذا بالإضافة إلى شخصية المعتصم وسيرته الذاتية والتي تشير إلى حبه للعمارة والإكثار منها لجملة أمور محمودة يراها، ووقع اختيار المعتصم على موقع سامراء لأسباب مختلفة، حيث إن الموقع حصين، إذ إن المياه تحيط بها من جميع جوانبها فتشكل

خطًا دفاعياً حصيناً، إذ لم يظهر في بنائها أسوارٌ أو أي تحصينات دفاعية لدرء الخطر.

ومن هذه الأسباب أيضاً :

- أن المياه تُشكل طرقًا تسهل الاتصال بها ونقل التجارة منها وإليها .
- أن أراضيها مرتفعةٌ مما يجعلها بعيدةٌ عن خطر الغرق ،الذي يسببه ارتفاع فيضانات نهر دجلة خاصة وأن الخطر كان يحصل في مدينة بغداد .
- لقد رأى المعتصم في تخطيط سامراء فصل الأجناس والطبقات المختلفة من جند وموظفين وأصحاب مهن، فأسكن كلّا منهم في ناحية، فقد كانت قطائع الجند ومساكنهم وثكناتهم بعيدة عن قطاع غيرهم من الناس (حميد، العبيدي، قاسم، 1982: 124).

اهتمت المصادر التاريخية وكتب الجغرافيين بموقع مدينة سامراء الجديد، حيث تناولت تاريخ المكان والنشأة الأولى والتطور التاريخي له على مر العصور حتى عهد الخليفة المعتصم، حيث امتزجت الحقيقة بالخيال والأسطورة في هذا السرد التاريخي، ويعزى هذا بجذور المكان لما آلت إليه هذه المدينة من رقي واهتمام كعاصمة للدولة فيما بعد، لم يكن موقع سامراء أول المواقع التي لجأ إليها وارتادها الخليفة عندما شرع في تنفيذ فكرة بناء العاصمة الجديدة سامراء، فقد كان الاستطلاع وارتياد الأماكن للتعرف على ماهية بيئتها وطبيعتها ودرجة ملاءمتها من النواحي الجغرافية والصحية وتوفر المياه من الشروط

المسبقة للعمران وإنشاء المدن، حيث تنقل المعتصم في أماكن متفرقة كطيبة هوائها وما يصلح فيها من مستلزمات البناء والعمران، فقد تجول في مصاريف ومتنزهات الخلفاء السابقين، ونزل الشماسية والبرذان فلم تلائمه، ربما لقربها من العاصمة بغداد، ونزل بعد ذلك في المطيرة حيث نزل المأمون فلم تلائمه فعدل عنها. **(**عبد الفتاح، 1984**:** 31؛ المسعودي، 1938**:** 309؛ اليعقوبي، 1957**:** 23؛ صالح وعثمان **:** 2017 **:**121**)**

وهناك من أشار إليه أن يتجه إلى نهر القاطول شمالاً والمعروف بأبي الجند والذي حفره الرشيد وأحيا ما عليه من أراضٍ، وجعلها أرزاقاً للجند، وأقام الرشيد به قصراً واتخذه متنزهاً، وأقام به المعتصم أيضًا، وبنى له فيه عمائر، إلا أنه لم يستمر في هذا المكان وذلك لعدم سعة المكان، ثم توجه الخليفة المعتصم إلى موقع سامراء، وكان مكاناً للصيد قبل ذلك للخليفة هارون الرشيد، وللخليفة المعتصم بعد ذلك ، وعلى إثر ذلك قرر المعتصم البناء فيه مما يؤكد معرفة المعتصم بالمكان مسبقاً، إذ يصف المسعودي المتوفي سنة 346هـ (957م) رحلة المعتصم ومكوثه في المكان بقوله: "فنظر المعتصم إلى فضاءٍ واسعٍ تسافر فيه الأبصار وهواءٍ رطبٍ وأرضٍ صحيحةٍ فاستمرأها واستطاب هواها ... فوجد نفسه تتوق إلى الغذاء وتطلب الزيادة على غير العادة، فعلم أن ذلك لتأثير الهواء والتربة والماء" (المسعودي، 1965**:** 468**).**

تشير المصادر إلى توفر شروط العمران من طيب الهواء وصحة الثمار وغزارة الماء كعنصرٍ بيئي طبيعي، إذ شكل ذلك حزامًا دائريًا حول المدينة، وكذلك صلاحية التربة للعمران والزراعة وارتفاع المكان عن مجرى النهر الأمر الذي يبعد المنطقة خطر الفيضانات، وتوفر الأتربة الكلسية الصالحة لصناعة الجص والأتربة الطينية لصناعة اللبن والآجر (ابن حوقل، 1967: 218؛ الإصطخري، 1967: 68؛ مرزوق، 1971: 21).

يغلب على طبيعة التضاريس في هذه المنطقة استواء السطح وخلوها من العوائق الجبلية، ولم تواجه مشكلة ملوحة التربة التي تؤثر في عملية الزراعة، ويمتاز مناخها بالاعتدال عن مناطق جنوب العراق، وتقع هذه المدينة فلكياً بين خطَّي 42-44 شرق خط الطول غرينتش. (ابن بطوطه، 203:1974؛ مرزوق، 21:1971؛ اليعقوبي، 23:1957).

وتقع مدينة سامراء على بعد 135كم إلى الشمال من العاصمة بغداد، وهي محاذية لنهر دجلة من الجانب الشرقي، وامتدت هذه المدينة 34كم طولاً، في حين كان عرضها يتراوح ما بين 2-4كم وبذلك تكون شكلاً مستطيلاً كشريط على ضفة النهر.

(الأعظمي، 203:1974؛ مرزوق، 21:1971 ؛ اليعقوبي، 23:1957).

مرحلة البناء :

الدراسات المتخصصة في هذا الموضوع عن مدينة سامراء قليلة جدًا مقارنةً مع غيرها من المدن الإسلامية كالكوفة والبصرة وواسط وبغداد، ويختلف هذا الأمر بالنسبة لنشأة مدينة سامراء، حيث يشكل الحديث عنها جزءًا محدودًا من كتاب اليعقوبي "البلدان" بالرغم عمن ضآلة مادته وعدم تفصيلها والذي اعتبر المصدر الرئيس عنها، هذا فضلاً عن الإشارات الأخرى في سائر المصادر المتنوعة شأنها في هذا شأن المدن الأخرى، والدارس للعمارة العربية الإسلامية يلاحظ التشابه والاختلاف بين سامراء وغيرها من المدن الإسلامية الأخرى، فهي تجمع بين الموقع الاستراتيجي ووقوعها على الطرق التجارية وقربها من مصادر المياه وسهولة اتصالها مع المدن الأخرى كعاصمةٍ للخلافة، كما أنها تقسم إلى شطرين على ضفتي دجلة كبغداد، ومع ذلك فهي مدينةٌ غير مسورةٍ وتحيط بها شبكة المياه من الشرق والشمال والغرب، كما أن تنظيمها وتخطيطها الداخلي يختلف عن المدن الإسلامية السابقة التي اعتمدت المخطط الدائري الشكل كمركزٍ للمدينة، حيث تتواجد دار الإمارة والدواوين والمسجد والقصور وسط المدينة، ومنها تتفرع الشوارع الرئيسية والفرعية والأحياء، وقد اتخذ تخطيط مدينة سامراء التخطيط الطولي على عكس تخطيط العاصمة بغداد الدائري، وذلك لاستغلال أكبر مساحةٍ ممكنةٍ على ضفاف نهر دجلة، بحيث تسمح بالتوسع والتطور على طول هذا النهر دون أي مشكلةٍ، كما هو موضحٌ في المخطط رقم

(1)(الهمذاني، 1996: 329؛ اليعقوبي، 1957: 21-33؛السامرائي: 2002: 68)

ويبدو أن الخليفة المعتصم قد أوعز إلى المهندسين الذين قاموا بتخطيط هذه المدينة بأفكارٍ خاصةٍ وجديدةٍ، حتى لا تتكرر تجربة بغداد بالتخطيط الدائري التي عانت من مشكلة زيادة عدد السكان، وهذا أدى إلى التوسع في بناء خارج أسوار المدينة، وبالتالي جعل المهندسين يقومون بإحداث تغيراتٍ جديدةٍ في تخطيط مدينة سامراء من الداخل، بحيث يمكن التوسع في العمران دون التأثير على المخطط العام للمدينة، خاصة وأن الخليفة المعتصم قد عُرف عنه بولعه بالعمارة والبناء، هذا بالإضافة إلى أن طبيعة المكان وسعته وفرت فرص التوسع والتغيير (العميد، 1976: 62).

واستقر رأي المعتصم على البناء في موقع سامراء، حيث أمر وزيره أحمد بن خالد بأن يشتري الموقع، فعمل الوزير بما أملاه عليه الخليفة وقام بشراء الأديرة والأراضي من النصارى والمسلمين الذين كانوا يملكون هذه الأراضي، وكان هؤلاء من سكنة مدينة سامراء قبل إنشائها من قِبل الخليفة المعتصم، ونقل الوزير ملكية هذه الأراضي وأقام البناء والعمران إلى أن قدم إليها المعتصم (اليعقوبي، 1957: 22؛ بروكلمان، 1968: 49؛ محمد، 1985: 220).

إن بناء مدينةٍ جديدةٍ كعاصمةٍ يتطلب الإعداد والتخطيط لها جهودًا واسعةً وكبيرةً وأيدي عاملةٍ ومدربةٍ ونفقاتٍ ماليةٍ كبيرةٍ، حيث قام المعتصم بجمع المال

والبنائين وذوي الخبرة وأرباب الصناعة من بغداد وغيرها من المدن الإسلامية والمناطق المجاورة، كما فعل المنصور عند بنائه لمدينة بغداد الدائرية، إذ تذكر المصادر التاريخية أن الخليفة المعتصم قد أكثر النفقة على عاصمته الجديدة، فأمر كل قائدٍ من قادة الجيش ببناء جزءٍ من هذه المدينة، وشحن إليها ما تحتاجه من الأخشاب والرخام والزجاج وغيرها من المواد، بالإضافة إلى النباتات والأشجار والزهور المختلفة الأصناف من جميع أنحاء الدولة (الأعظمي، **1974:** 203؛ الرفاعي، 1973**:** 35؛ المسعودي، 1965**:** 467**).**

وقد قُسِّمت مدينة سامراء على غرار بغداد إلى شطرين يفصلهما نهر دجلة، ويوصل بين شطريهما جسرٌ فوق نهر دجلة، ففي الجانب الشرقي بنيت القصور والمساجد والدواوين والأسواق والمسجد الجامع وبيوت السكن، وفي الجانب الغربي الكثير من العمارات والبساتين والحدائق (البلاذري، **1997:** 426؛ السامرائي (أ)، 1968**:** 18؛ المقدسي، 1967**:** 122**). (**ابراهيم والسامرائي، 2008، 38**).**

وعرف من أشهر ضواحي مدينة سامراء في الجانب الشرقي كرخ فيروز شمالاً، بالإضافة إلى المطيرة والقادسية، وقد ازدهرت المدينة وتطورت بناءً وزخرفةً وتخطيطاً، وأقبل الناس على السكن فيها واتسعت في اتجاهين شمالاً وجنوباً فوصلت إلى المطيرة على بعد 10كم جنوب سامراء، وكذلك امتدت شمالاً 10كم وشملت في هذا التوسع والازدهار كرخ فيروز، خلال فترة ازدهار هذه

المدينة كعاصمةٍ للخلافة العباسية (السامرائي (أ)، 1968: 20؛ السامرائي: 2014 :67)

ومن خلال بناء مدينة سامراء حقق المعتصم مخططاته في فصل الجند عن عامة الشعب، وأسكن الجند في أحياءٍ معزولةٍ بعيداً عن الناس والأسواق التجارية، وبنى لهم ثكناتٍ ومرافقٍ خاصةٍ بهم بالإضافة إلى اصطبلات خاصةٍ بالخيول، وقد اشتهرت مدينة سامراء باتساع واستقامة شوارعها، وأشهر هذه الشوارع هو الشارع الأعظمي، وثانيها هو شارع أحمد بن الرشيد، وثالثها شارع الحير الأول، ورابعها شارع برغامش التركي، أما خامسها فهو شارع صالح العباسي والمعروف بشارع الأسكر، وآخرها هو شارع الخليج على ضفة نهر دجلة والذي تتفرع منه هذه الشوارع والطرق بين المساكن والأحياء والأزقة، وقد امتدت على طول هذه الشوارع دور السكنى، وأقيم الميناء عصب المدينة التجاري وروح حركتها على شاطئ دجلة، إذ تأتيه السفن من بغداد وواسط وسائر مناطق الجنوب صاعدةً باتجاه سامراء، وتنحدر إليها السفن نازلةً من الموصل، وأقيم هذا الميناء الهام على شارع الخليج (ابن رسته، 1967: 260؛ السامرائي (أ)، 1968: 19؛ العميد، 1976: 65).

وقد استمرت مدينة سامراء عاصمةً للخلافة العباسية زمن الخليفة المعتصم والواثق، وفي عهد المتوكل الذي شرع ببناء مدينةٍ جديدةٍ تنسب إليه سميت بالماحوزة والجعفرية والمتوكلية، وتقع هذه المدينة شمال سامراء، حيث

أقام في هذه المدينة الجديدة القصور والمساجد ودور السكنى، إلا أن جريان الماء في نهر هذه المدينة الجديدة كان ضعيفاً، ونقل إليها الخليفة المتوكل دواوين الخلافة، ولم يعش المتوكل في هذه المدينة سوى تسعة أشهر إذ قُتل في قصره الجعفري، وباستلام الخليفة المنتصر بن المتوكل الحكم عاد إلى مدينة سامراء مجدداً ليتخذها عاصمةً للخلافة، وأعاد لها الدواوين بعد أن نقلها والده إلى المتوكلية (الطبري، 1979**:** 212؛ العميد، 1976**:** 173**).**

واستمر بسامراء وتوارثها الخلفاء منذ فترة إنشائها كل من المعتصم والواثق والمتوكل والمنتصر والمستعين والمعتز والمهتدي والمعتمد والمعتضد، ووصف ياقوت الحموي كيفية الرحيل عنها بقوله: "ولم تزل سُرّ من رأى في تناقصٍ لاختلاف الواقع في الدولة بسبب العصبية التي كانت بين أمراء الأتراك، إلى أن كان آخر من انتقل إلى بغداد من الخلفاء وأقام بها وترك سُرَّ من رأى نهائياً المعتضد بالله أمير المؤمنين "(الحموي، 1979**:** 176**).**

العمارة :

لم تخلُ المدن الإسلامية من معلمها الديني البارز والمهم وهو المسجد الجامع والذي تقوم فيه الصلاة والخطبة والدعوة للخليفة، وقد لعبت المساجد دوراً مهماً في التاريخ الإسلامي وفي حياة الناس على مر العصور الإسلامية، فعندما شرع المعتصم ببناء عاصمته الجديدة سامراء بنى بها المسجد الجامع وجعله في موقعٍ مناسبٍ في طرف الأسواق وعلى شارعها الأعظم، كما أن المساجد من المعالم

البارزة في الإسلام، إلا أن القصور مقر إقامة الخلفاء واعتبرت معالم عمرانية فريدة ومميزة في البناء والزخرفة، ويذكر المسعودي أن الخليفة المعتصم بنى قصوراً في مدينة سامراء، وقد نُسبت هذه القصور إلى الأشخاص الذين أشرفوا على بنائها وهم من الطبقة ذات الشأن البارز والمهم في الدولة و اعتبرت من الطبقة الخاصة.

ومن هذه القصور قصر الجوسق الخاقاني الذي ينسب إلى أبي الفتح بن خاقان، والقصر العمري نسبة إلى عمر بن فرج، والقصر الوزيري نسبة إلى أبي الوزير، وقد كانت هذه القصور جميعها في سامراء (القيسي، 1969: 85، المسعودي، 1965: 176،470).

ويذكر ابن الفقيه الهمذاني ثمانية قصور للمعتصم دون أن يحدد أماكنها وهي الجوسق الخاقاني والقيد المُللي وقصر الجص (الحويصلات) وقصر القصور وعموري وقصر المطامير وقصر السماني والقصر الخاقاني (الهمذاني، 1996: 274؛ المسعودي، 1965: 467) .

أما الخليفة العباسي الواثق فقد بنى قصره المعروف بالهاروني على نهر دجلة وهو القصر الوحيد الذي بني في عصره، وقد عظمت العمارة وانتعشت التجارة وأكثر الناس في البناء، ومع هذا تعتبر فترة خلافة المتوكل فترة الذروة والازدهار في الحركة العمرانية ،وبهذا لم يسبقه أحد في التطور والازدهار العمراني، حيث أعاد بناء مسجد الجامع الكبير بعد أن ضاق هذا المسجد واكتظ

بالمصلين، هذا بالإضافة إلى بناءه في الحيرة جامعاً جديداً في مكانٍ خارج دور السكنى، ولم تتصل به الأسواق والعمائر الأخرى، وزينة بنافورة ماء دائمة الجريان، وشق الطرق الواسعة إليه، وما يميز مسجد الجامع الكبير في سامراء هو المئذنة الملوية، وأقام الخليفة المتوكل في القصر الهاروني، وأسكن ابنه محمد المنتصر بقصر الجوسق الخاقاني قصر الخليفة المعتصم، وأسكن ابنه الثاني ابراهيم المؤيد بالمطيرة، أما ابنه الثالث المعتز فقد أسكنه في قصر بلكوارا شرق المطيرة (العميد، 1976: 119؛ القيسي، 1969: 144؛ المقدسي، 1967: 122).

وأنشأ الخليفة المتوكل قصوراً جديدة، بسبب حبه للعمارة والبناء، ومن هذه القصور هي العروس والمختار والوحيد والجعفري والغريب والشيدان والصبح والمليح والتل والجوسق الإبراهيمي وقصر بلكوارا والبرج، وبنى مجموعةً من القصور في مدينته المتوكلية، هي قصر الماحوزة واللؤلؤة والبهو، وكان قصره الجعفري في المتوكلية أفخم هذه القصور وبه قتل الخليفة المتوكل، وبعد عودة مركز الخلافة إلى سامراء ثانيةً واستقرار الخلفاء في الجوسق، فلم تشر المصادر التاريخية إلى حركةٍ عمرانيةٍ واسعةٍ ونشطةٍ بعد وفاة المتوكل، إذ كانت فترة اضطراب ناتجة عن تدخل عنصر الأتراك في الحكم كما ذكر سابقاً، وفي خلافة المعتمد بنى قصراً اشتهر بالحسن وسماه المعشوق أو العاشق والذي أقيم على الجانب الشرقي من نهر دجلة، وأقام به ثم تركه منتقلاً إلى العاصمة

القديمة بغداد وبعدها انتقل إلى المدائن لمحاربة الزنج (السامرائي (أ)، 1968: 52-55؛ الهمذاني، 1996: 368؛ اليعقوبي، 1957: 32).

أما الخليفة المعتضد فلم تشهد فترة خلافته أية حركةٍ عمرانيةٍ، ولم يقم في سامراء طويلاً وتركها وعاد إلى بغداد.

وهكذا نلاحظ أن مدينة سامراء العباسية تميزت عن غيرها من المدن بتعاقب الخلفاء العباسيين على السكن فيها وبكثرة قصورها، وتميزت أيضاً بزخارفها الجصية التي كانت تزين قصور الخلفاء العباسيين ودور السكن، وهي الفترة التي تهتم بها هذه الدراسة.

التنقيبات الأثرية في سامراء :

بدأت زيارة الرحالة والمختصين بالآثار في أطلال سامراء منذ نهاية القرن السادس عشر الميلادي، ومن أهم الذين زاروا سامراء جون نيربري عام 1581(السامرائي (أ)، 1968: 156).

واستمرت الزيارات خلال القرنين السابع عشر والثامن عشر، وزاد الاهتمام بأطلال مدنية سامراء في أواسط القرن التاسع عشر، غير أن التنقيبات الأثرية لم تبدأ فيها إلا بانتهاء العقد الأول من القرن العشرين، فقد قام المهندس الفرنسي هنري فيولت "H.Viollet" ببعض التنقيبات الاستكشافية في دار

الخليفة في قصر الجوسق الخاقاني لفترات متقطعة ما بين الأعوام 1907-1910م.

وجاء بعد ذلك في عام 1911م العالم الألماني هيرزفيلد "Herzfeld" وذلك على رأس بعثة أثرية قامت بتنقيبات واسعة استمرت لعدة سنوات حتى بداية الحرب العالمية الأولى (حفريات سامراء، 1940: 1؛ حمودي، 1982: 168).

وشملت هذه التنقيبات دار الخليفة المعتصم وقصر بلكوارا والمسجد الجامع وتل العليق بالإضافة إلى عدد من البيوت السكنية في سامراء، وأن الموجودات الأثرية التي عثر عليها هيرزفيلد وضعت في صناديق وأودعت في مركز شرطة سامراء قبل احتلال الإنجليز لها، وقد نقلها الإنجليز إلى بلادهم بعد هزيمة العثمانيين في الحرب العالمية الأولى ودخول الإنجليز إلى العراق، وفي عام 1924 عاد هيرزفيلد إلى العراق واقتسم مع مديرية الآثار العراقية آنذاك اللقى الأثرية.

وقد نشرت النتائج العلمية التي توصلت إليها هذه التنقيبات في خمسة مجلدات ضخمة تبحث في الزخارف والرسوم المائية الملونة على الجص والمواد الزجاجية والخزفية، وقد نشر هيرزفيلد قسماً منها، والقسم الباقي لم ينشر لغاية الآن (الجنابي، 1981: 188-189؛ السامرائي (أ)، 1968: 158-159).

وبدأت في عام 1936م مديرية الآثار العراقية القديمة بعمل التنقيب في سامراء على شكل مواسم تتراوح بين الشهرين والثلاثة حتى عام 1939م، وخلال

هذه المواسم جرى التنقيب في أربعة أماكن قرب مدق الطبل، وأربعة أماكن على طرفي الشارع الأعظم ، وخمسة أماكن قرب المدينة الحالية، وثلاثة أماكن في الجهة الغربية من نهر دجلة، وثلاثة أماكن في القرينة، وثلاثة أماكن في الجهة الجنوبية الشرقية من المدينة الحالية، وكذلك جرى خلال هذه الفترة أعمال صيانة في سامراء شملت الملوية وأبراج وجدران الجامع ومحرابه وقصر الخليفة وجامع أبي دلف ومئذنته والقصر المعشوب وقد كشفت هذه التنقيبات عن قصرٍ كاملٍ وثلاثة دور كاملةٍ (السامرائي (أ)، 1968: 159).

وجرى التنقيب بموقع الحويصلات (قصر الجص) الذي يقع في الجهة الغربية من نهر دجلة، وبدأت هذه التنقيبات في شهر نيسان من عام 1936م واستمرت نحو شهرين، وكشفت التنقيبات عن قصر واسعٍ ومسورٍ بسورٍ مدعم بمائة برج، وشملت أقسام القصر على قاعات وأواوين مبنية بالجص والآجر ، وأرضية القاعات مبلطة ببلاطات آجرية مربعة الشكل بقياس36×36سم.

وطلاء الجدران كان من الجص بشكلٍ عام والأقسام السفلى مزخرفة في القاعات الأساسية ، كما تم التنقيب بالقرب من باب الملطوش وكشفت التنقيبات عن دار للسكنى، وأظهرت التنقيبات أيضًا في الدور المكتشفة عن عدة حمامات، والتي زودت بأنظمة تصريف مياه (مجاري مياه) متقنة الصنع، وكشفت التنقيبات عن عدة سراديبٍ في دور السكنى على اختلاف مواقعها، وعن كتابات

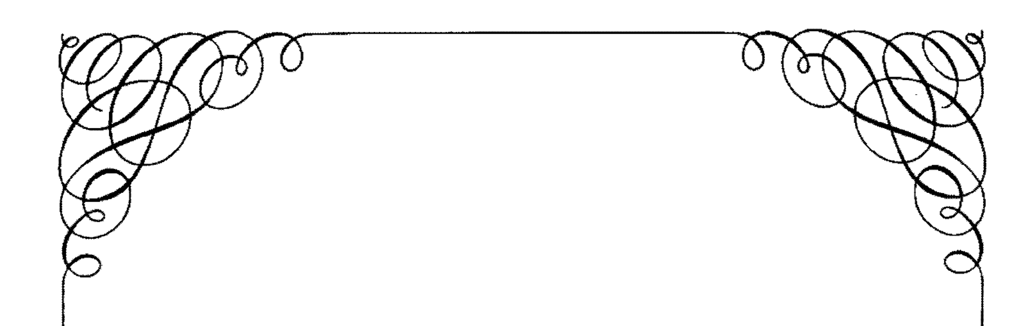
متنوعة منها على الجدران وأخرى على الأواني والرخام **(**السامرائي (أ)، 1968**:** 161؛ الجنابي، 1981**:** 189**).**

وقد قامت مديرية الآثار العراقية القديمة عام 1937م بالحفر بالملوية وبيت الخليفة وبيوت السكنى في أماكن متفرقة، وفي عام 1939م قامت مديرية الآثار العراقية ببعض التنقيبات الاستكشافية على طرفي الشارع الأعظم الذي يوصل الجسر بالمدينة الحالية بقصد تعيين الأراضي لتوسيع المدينة دون إلحاق الأذى بآثارها .

واستمرت التنقيبات الأثرية في جامع أبي دلف وقصر الخليفة المعتصم والشارع الأعظم ما بين الأعوام 1939**-** 1940م، 1958 **–** 1959م، وفي عام 1941م قامت مديرية الآثار العراقية بالتنقيب في جامع الملوية، واستمرت التنقيبات في هذا الجامع بين الأعوام 1962**-** 1963م، 1964 **–** 1965م، إلى جانب التنقيبات التي جرت في قصر العاشق، وأهم هذه الاكتشافات زخارفها الجصية الجميلة وقوامها أطر هندسية متقاطعة تتألف من النجوم الثمانية ومربعات ومثلثات تملؤها العناصر النباتية الكأسية والورود وكيزان الصنوبر المحور على الطبيعة، والتي يظهر عليها التحزيز الدقيق والتي نفذت بالطراز الأول والثاني لزخارف سامراء، وكذلك ظهر أسلوب الحفر الغائر العميق الذي يكثر في عناصر عناقيد وأوراق المنفذة بهذا الأسلوب (الجنابي، 1981**:** 194**-**195**).**

وفي عام 1978م تمت صيانة جامع أبي دلف وإجراء تنقيبات أخرى في المنطقة الغربية في الملوية ومدينة المتوكلية وفي عام 1981م تم تنفيذ مشروع لتطوير مدينة سامراء ومدينة المتوكلية الأثريتين من أجل إحياء المعالم الأثرية وصيانة الآثار الباقية، حيث كان لقصر الخليفة المعتصم (الجوسق) نصيبٌ وافرٌ من هذه الاهتمامات فقد شملت التنقيب والصيانة في السور المحيط بالساحة الكبيرة للقصر، والكشف عن وحداتٍ سكنيةٍ صغيرةٍ، وكذلك الكشف عن مدخل القصر **(**باب العامة**)** ومنطقة هاوية السباع (الجنابي، 1981**:** 189؛ حمودي، 1982**:** 168**).**

واستمرت بعد ذلك التنقيبات وعمليات الصيانة لمدينة سامراء للكشف عن مبانٍ جديدةٍ للحفاظ على التراث الحضاري العراقي العريق لهذه المدينة**.**



الفصل الثاني

مادة الجص واستخداماتها

الفصل الثاني

مادة الجص واستخداماتها

نبذة تاريخية :

إن تاريخ اكتشاف الجص غير معروفٍ، فالاكتشافات الأثرية أثبتت أنه يعود إلى عهودٍ قديمةٍ، حيث تذكر المصادر التاريخية والأثرية بأنه قد تم العثور على تماثيل مصنوعة من الجص في عين غزال في الأردن على طريق الزرقاء وفي أهرامات مصر(عبدالله، 1985: 136-137؛ العبدالله: 2014: 66).

وكذلك عرف الجص بشكلٍ واسعٍ في بلاد الرافدين كون المنطقة غنيةٌ بحجر الكلس الذي يتم الحصول على الجص منه، وذلك بعد حرقه وطحنه وسحقه، واستخدم أولاً كمادةٍ أساسيةٍ في البناء، ثم أخذ البناؤون يكسون به جدران الغرف والقاعات، ثم بدأ الاهتمام في زخرفة الجدران المغطاة بالجص وبالزخارف الجدارية، وذلك باستخدام الألوان المائية، وتلا ذلك استخدام الزخارف المحززة ذات الحفر الغائر، وعثر على أقدم النماذج لتلك الزخارف في التصاوير التي ظهرت على القصور التي تعود إلى القرن الثالث أو بداية القرن الثاني قبل الميلاد في مدينة الوركاء الواقعة قرب السماوة جنوبي العراق التي تعود إلى حوالي 2400 قبل الميلاد، وكذلك في مدينة أشور والتي تقع على الضفة الشرقية لنهر دجلة إلى الجنوب من مدينة الموصل، وكذلك عثر في ماري تل حريري و تعود إلى حوالي 1900 قبل الميلاد، و تحتوي على جدران تم

كساؤها بالجص وتحتوي على زخارف نباتية وحيوانية وآدمية متقاطعة ومستقيمة، وقوام هذه الزخارف الأشكال الهندسية والنباتية البسيطة التي تتخللها رسوم لبعض الحيوانات (حميد، 1985: 271-272).

أما الإغريق فيعتبرون أول من أطلقوا اسم الجص على هذه المادة، واسمها الحقيقي "GyPsum" ، حيث إن المقطع الأول من الكلمة Gy يعني باللغة الإغريقية الأرض، أما المقطع الثاني Psum فيعني صنع الشيء عن طريق خلطه أو طبخه (عبد الله، 1985: 137).

أما عند الساسانيين فقد أتقن استخدام الجص في الزخرفة منذ العصر الساساني كالتي اكتشفتها البعثة الألمانية في أطلال المدائن "طيسفون" على زخارف جصية تكسو الجدران وتزينها بالمناظر الجميلة، فجميع المباني التي كشف عنها في العراق وحتى من إيران في العصر الساساني كانت مكسيةٌ من الداخل والخارج بالجص الناصع البياض، كما في إيوان المدائن، حتى أن العرب أطلقوا عليه أبان الفتوحات الكبرى اسم القصر الأبيض (حميد، 1985: 405).

أما العرب المسلمون فقد اقتبسوا استخدام الجص وتقنيته فيما بعد في عمائرهم وقصورهم عن الساسانية. وفي بداية العهود الإسلامية لم تكن الزخرفة الجصية تحظى باهتمامٍ كبيرٍ من قبل الرسول عليه الصلاة والسلام والخلفاء الراشدين، وذلك لانصراف المسلمين الأوائل بكل ما لديهم من عزيمة وقوة ، لتثبيت أركان الدين الإسلامي الحنيف والدعوة له، ودعم كيان الدولة

الإسلامية الناشئة، والتركيز على حياة البساطة والزهد، وهذا واضحٌ في التقشف الكبير الذي حرص عليه الخلفاء في بناء المساجد والعمائر بأسلوبٍ بسيط.

وفي فترات لاحقة خلال العصر الأموي زاد الإقبال على زخرفة المباني الدينية والمدنية والقصور والمساجد، وكان السبب في ذلك هو الاهتمام الكبير من قبل الخلفاء الأمويين للبناء والزخرفة على نطاق واسع.

فمن أهم النماذج الجصية في العصر الأموي وجد في قصر الحير الغربي، وقصر خربة المفجر، وقصر الطوبة وقصر الحلابات، وكذلك في قصر عمرة، الذي تم كساء جدرانه بالجص، وتحتوي على موضوعاتٍ حيوانيةٍ وآدميةٍ تمثل صراعًا بين الحيوانات ومناظرٌ من الحياة اليومية رجالاً ونساءً يستحمون أو نساءً ورجالاً نائمين ومتعانقين، ورجالاً بحركاتٍ رياضيةٍ في حالة مصارعة، بالإضافة إلى صور الخليفة وهو على عرشه يحيط به عمودان حلزونيان وعلى جانب الخليفة يقف شخصان أحدهما يحمل مذبة أو مكشة لتهوية الخليفة، وكذلك رسوماً تمثل أعداء الإسلام، وصور أخرى (جودي، 1998: 54؛ حميد، 1985: 270؛ Grabar, 1973: 184-186).

أما في العصر العباسي فقد اتسع وازداد استخدام الزخارف الجصية، و أصبحت لها مركز الصدارة بين الفنون، وأخذ الفنان المسلم باستخدام الجص في زخرفة العمائر والقصور بأسلوبين:

- **الأسلوب الأول :**

رسم بالألوان المائية على الجص (الفريسكو) .

- **الأسلوب الثاني :**

استخدام الجص في كساء الجدران وهو ما يتمثل في طراز جص سامراء، والمتتبع لأنماط الزخارف الجصية يلاحظ التأثيرات الهلنستية والساسانية في أساليب الزخرفة والتزيين. (الطايش، 2000: 65-70) .

الجص ووجوده في الطبيعة :

الجص : هو مركبٌ كيميائيٌ متبلورٌ يتكون من كبريتات الكالسيوم (CaSo4.2H2o)

الموجود في الطبيعة على شكل بلورات، ويتواجد في مناطقٍ كثيرةٍ من العالم على شكل صخورٍ رسوبيةٍ أو كتلٍ في معظم الحالات، وللحصول على الجص يُسخن إلى درجة حرارة 130-200 درجة مئوية، حيث يفقد 3/4 مما يحتويه من ماء، وبذلك يتحول الخام إلى مسحوق أبيض اللون، وكذلك يحصل على الجص ، بإزالة ماء التبلور جزئيًا أو كليًا من خام الجص الطبيعي ، وذلك بالتسخين الشديد حتى الوصول إلى الدرجة المطلوبة لتعطي نوع الجص المراد الحصول عليه، وقد يُضاف إليه مواد أخرى للتأخير أو التسريع في التصلب أو (زمن الشك) (يقصد بزمن الشك: أول حالة التصلب ويكون ذلك بإعادة اتحاد الماء مع كبريتات الكالسيوم المزال منها الماء كليًا أو جزئيًا، لتكون كبريتات الكالسيوم المائية أي الجص (حسين، 1982: 211) .

أو لإعطاء المادة الناتجة ليونةً كبيرةً وتكون هذه الإضافة أثناء أو بعد عملية التكليس، وخام الجص النقي يتكون من كبريتات الكالسيوم التي تحتوي على جزئين من الماء مع نسب مختلفة من السليكا وكربونات الكالسيوم وكربونات المغنيسيوم وأكسيد الحديد، فمترسبات الجص عديدةٌ ومنتشرةٌ في مختلف الطبقات، توجد في الترسبات الصخرية في طبقات غالبًا ما تقطعها طبقة رقيقة من الحجر الجيري، وتكون مجاورة أحيانًا لصخور رسوبية ملحية ذات لون أبيض، أو أحيانًا تكون بألوان مختلفة حسب الشوائب الموجودة فيها، فيوجد اللون الرصاصي أو اللون الأحمر أو الأصفر، ويتحلل بسهولة في الماء ووزنه النوعي (2,3غم/سم^3) .

ويمكن أن يوجد على شكل مسحوقٍ أو ألياف ٍورقائقٍ، أو حتى النوع الترابي، ونادراً ما يوجد الجص في حالة ٍنقيةٍ (الشريف، 1983: 146؛ حسين ، 1982: 209؛ سطاس وكركندي، 2000: 32) .

ويعتبر الجص من الخامات التي تتواجد بكثرة في العراق ويكثر تواجده في المناطق التالية :

- **المناطق الشمالية :**

وفي هذه المناطق يوجد على عدة أنواع أهمها :

1. الصخور الجصية : وهي منتشرة على سطح الأرض وفي أماكن متعددة وتحتوى على نسب عالية من المواد الكلسية .

2. المرمر : يوجد على شكل ترسباتٍ وعلى عمقٍ يتجاوز الثلاثة أمتار، وبشكل جص نقي غير كامل التبلور، ويستعمل كذلك بالإضافة إلى عمل الجص (البياض) كحجارةٍ بنائيةٍ للأقسام الداخلية غير المعرضة للتأثيرات الجوية.

3. حجر الزكور : وهو عبارةٌ عن كتلٍ صخريةٍ ناتجةٍ عن هدم الأبنية القديمة والمستعمل فيها الجص بكمياتٍ كبيرةٍ ويتم استعماله لتهيئة الجص مرةً أخرى.

4. الصدف المتحجر (Fossi) : وهو عبارةٌ عن جص نقي كامل التبلور، ويوجد غالبًا بين طبقات المرمر.

- **المناطق الوسطى** :

تتوفر المادة الخام لصناعة الجص في الأماكن الغربية والشرقية من المنطقة الوسطى، والترسبات الجصية للأماكن الغربية غالبًا ما تظهر على سطح الأرض في عدة أماكن، ويتراوح عمقها ما بين المتر والمترين ونصف وهي غالبًا كاملة التبلور، وتحتوي على شوائب أهمها: الرمل، الجص، الطين، وكذلك يتواجد الجص في هذه المناطق بصورةٍ نقيةٍ على شكل كتلٍ صخريةٍ كبيرةٍ، أو على شكل جصٍ رمليٍ ويطلق عليه الجبسايت (Gypsite) (الدالوف، 1978: 70-71) .

تصنيع الجص :

تتلخص صناعة الجص في تكسير وطحن خام الجص وتكليسه في أفران بحيث يصل إلى درجة حرارة تتراوح ما بين 130 - 200 درجة مئوية، ويضاف

في بعض أنواع الجص موادٌ تجعله سهل التشكيل ومرنٌ مثل: الطين المطفي، ولزيادة تماسكه في البياض يضاف موادٌ أخرى مثل نشارة الخشب، أو لتأخير زمن الشك مثل: الغراء، الطين، المواد العضوية، والأحماض (حسين، 1982: 211) .

ويستعمل لصناعة الجص أفرانٌ خاصةٌ مثل أفران القدور وهي عبارةٌ عن إناءٍ معدنيٍ يوضع فيه المادة الخام، ويسخن في الأسفل بحيث يصبح على شكل بودرةٍ بعد طرد ماء التبلور منه جزئيًا أو كليًا.

وتجلب خامات الجص من مواقعها ليصنع قرب موقع البناء، وبعد أن تجمع صخور الجص في وسط فناءٍ كبيرٍ، يقوم البناء بوضع أربع قطعٍ حجريةٍ، ثم يعمل سطحٌ من الخشب على هذه القطع الحجرية، وبعد ذلك يوضع طبقةٌ في صخور الجص لتكسر إلى قطعٍ لا يزيد ارتفاعها عن ثلاث بوصات، حتى يأخذ الجص نصيبه من الحرارة، ويراعى في البناء عندما يوضع على صخور الجص طبقةٌ أخرى من الخشب ، بحيث لا ترتفع كثيرًا حتى يتخللها الخشب ويوضع على صخور الجص طبقةٌ أخرى من الخشب، وعليها يتم تصفيف طبقة أخرى من الصخور، وتتوالى هذه العملية إلى أن يصل إلى قمة الهرم، وبعد ذلك يشعل الخشب، ويولد احتراق الخشب حرارة تصل إلى الدرجة المطلوبة لطرد الماء من الجص، وعادةً ما تستغرق عملية الحرق يوماً كاملاً، وعندما يتحول الخشب إلى رماد من جراء احتراقه تتساقط صخور الجص الهشة، ويقوم البناء بعد ذلك بتجميعه في أفرانٍ خاصةٍ بعد استخراج الأجسام الصلبة منه، وفي بعض

الأحيان يحتاج الجص إلى الضرب بأداةٍ لسحقه كالمطرقة، وبعد هذه العملية يكون الجص معدًّا للاستعمال، وهناك عملية اختيارٍ للحجر الكلسي قبل حرقه، وتتلخص بأخذ الفأس لتقطيع الكتل الكلسية مثلما يقطع الخشب، وفي حالة اصطدام الفأس بكتلة من الحجر الكلسي فإنه لا يعامل بشكلٍ جيد، فعندما تخرج حافة الفأس نظيفة فيعني ذلك أن الجير أو الكتل الكلسية ضعيفةٌ وجافةٌ، وعندما يوضع الحجر الكلسي بالماء ، فإنه يلتصق بالفأس مثل الصمغ مما يظهر ملاءمته لصناعة الكلس (حسين، 1982**:** 210؛ الشريف، 1983**:** 148؛ عبدالله، 1985**:** 138**)** **.**

أ. **خواص وحسنات استعمال مادة الجص :**

عند خلط الجص في الماء فإنه يتصلب بسرعةٍ ويتحول إلى كتلةٍ صلبةٍ، وذلك لتراص بلوراته بعد استعادتها للماء الذي فقدته أثناء الشوي، ويجب عند استعماله خلط كميةٍ منه بالماء لاستعمالها قبل أن يجف، ويمكن أن يضاف إليه قليلاً من الغراء أو نشارة الخشب قبل استعماله لتأخير زمن الشك أو التصلب، والحصول على مادةٍ قويةٍ قابلةٍ للصقل، بحيث لا تتجاوز نسبة هذه الإضافة 1**%** من كمية الجص.

أما إذا أضيف إلى الجص كميةٌ قليلةٌ من مسحوق الشبة ومزجه بالماء فإنه يصبح بعد جفافه أكثر صلابةً ومتانةً **(**طالو، 1973**:** 164**-**166؛ عبدالله، 1985**:** 17**).**

ويحصل الجص على نصف قوته بعد 24 ساعةٍ من وضعه في مكانه، أما المواد المضافة إلى الجص فهي للتحكم في زمن الشك أو التصلب، وتعمل على التقليل من مقاومة الجص بعد التصلب، ومقاومة الشد للجص (الدرويش وشحاته، 1980: 310) .

ويستعمل الجص بوصفه عنصراً بنائياً بحتاً من أجل تقوية البناء، وبعد ذلك يكتسب وظيفةٌ أخرى بشكلٍ تدريجيٍ ، وهي الوظيفة الجمالية في الزخرفة والتزيين، كذلك يستعمل في البياض كمادةٍ رابطةٍ سريعة التصلب، تعطي متانةً للبناء، ويستعمل في عمل التماثيل، وفي تغطية الأرضيات بطبقة من الجص المخلوط بالرمل، ويضاف فوق الطبقة الجصية طبقة أخرى من القار، وذلك لمنع تأثير الرطوبة على الطبقة الجصية، وإضافة إلى ذلك استعمل الجص في كساء الجدران بطبقةٍ من القصارة، وزينت هذه الطبقة بالزخارف الجصية، وتعتبر مادة الجص مهمةٌ لاستخدامها الإنسان في تطوير ذوقه في العمارة والزخرفة (حفريات سامراء، 1940: 14-15؛ شحاته وعوض، 1986: 232) .

والنحت على الجص وسيلة للزينة السطحية التي تحول المبنى بمرونةٍ وبرخصٍ إلى شكلٍ مميزٍ وجميلٍ لأي غرض يريده الفنان، واستعمال الجص في البناء له العديد من الفوائد إذ يتصلب بسرعةٍ ولا يلتصق عندما يجف ويتصلب، ومقاومته الكبيرة لدرجات الحرارة العالية، وكذلك يستعمل كعاملٍ عازلٍ للصوت،

حيث يعمل على امتصاص الاهتزازات الصوتية، وبالإضافة إلى ما سبق يتميز برخصه ومرونته ولا يشكل أي خطرٍ في استعماله.

يعتبر الجص أيضاً من المواد الرخيصة التي تميزت بسهولة ومرونة الحفر لعملية التشكيل، واستعمل التشكيل لتغطية الأجزاء الداخلية للجدران الجانبية، وبواطن العقود، ودعامات الأبواب، وفي ملء الفراغات في النوافذ والطاقات المعقودة، ويمكن أن تستخدم مادة الجص كمادةٍ عازلةٍ للنار، نتيجةً لطرد الماء المتبلور، ويتحول عند تعرضه للنار إلى بودرةٍ ناعمةٍ تحمي طبقة الجص التي تليها من تأثير النار (الشريف، 1983: 149؛ غالب، 1988: 120-121؛ Grabar, 1973: 183) .

وقد شاع استخدام الجص في بياض الحوائط، بحيث يستخدم للطبقة الأولى والثانية لبطانة البياض ، ويعتبر الحوائط أفضل بالجص من بياضها بالجير للأسباب التالية :

1. لأنه حسن المنظر والملمس بالنسبة للشكل النهائي .
2. يجف ويتصلب بسرعةٍ في وقتٍ أقل بكثيرٍ من بياض الجير .
3. يجب إطفاء الجير بعنايةٍ قبل استخدامه (الدرويش وشحاته، 1980: 300؛ Grabar, 1973: 184- 185) .

ب. سلبيات استعمال مادة الجص :

تتلخص مساوئ استخدام الجص في كونه مادةً هشةً وليست سهلةٍ ليد الفنان فهي لا تصلح لإظهار المهارات الفنية العالية ، وتحتاج إلى حذق ومهارةٍ

عاليةٍ في الزخرفة، إضافة إلى الحساسية الشديدة للرطوبة وقدرته العالية على امتصاص كمياتٍ كبيرةٍ منها، وقابليته الكبيرة لعامل التمدد والتقلص نتيجةً لاختلاف درجات الحرارة بين الليل والنهار، وبين الصيف والشتاء، وبالتالي يؤدي إلى حدوث بعض التشقق في الجدران (الشريف، 1983: 149؛ حميد، 1985: 407) .

ومن المساوئ الأخرى لاستخدام الجص في المباني هو تكلس الملح على الجدران، فهو يعمل على تكون طبقةٍ من الأملاح تغطي طبقة الزخارف الجصية، ويعود ذلك إلى التأثير الكيميائي في مواد البناء (حميد، 1985: 407).

أنواع الجص :

يمكن تقسيم الجص إلى نوعين رئيسيين حسب درجة التكلس :

1. جصٌ ناتجٌ عن إزالة ماء التبلور منه جزئياً، فعند تسخين خام الجص الصافي لدرجة حرارة 200 درجة مئوية، يطرد الماء جزئياً ويتكون الجص الصناعي، وهذا الجص يمتص الماء بسهولة ويذوب بسرعةٍ مما يؤدي إلى تشبعه، وبالتالي تعطى العجينة الصلابة والقوة، وإمكانية التشكيل بسهولة قبل عملية التصلب، حيث تكون نسبة الماء 75% من وزن الجص، ويقسم الجص الصناعي هذا حسب نسب كبريتات الكالسيوم الداخلة في تركيبه إلى ما يلي :

أ. جص عادي (الجص البلدي) وهذا الجص ينقسم من حيث زمن الشك إلى نوعين :

- جصٌ عاديٌ متوسط الشك، إن زمن الشك لا يقل عن خمس عشرة دقيقة.
- جص عادي سريع الشك لا يقل فيه زمن الشك عن خمس دقائق ولا يزيد عن ثمانية دقائق.

ب. جص المصيص وهو ذو لونٍ أبيضٍ ويقسم حسب زمن الشك إلى نوعين :

- جص مصيص بطيّ الشك لا يقل زمن الشك فيه ساعة واحدة .
- جص مصيص متوسط الشك لا يقل زمن الشك فيه عن خمس عشرة دقيقة .

ج. جص التشكيل وهو ذو لونٍ أبيضٍ ناصعٍ لا يقل زمن الشك فيه عن دقيقتين ولا يزيد عن أربع دقائق .

2. جص ناتج عن إزالة ماء التبلور كلياً، وينتج هذا الجص عند القيام بتسخين خام الجص النقي لدرجة حرارة تزيد عن 200 درجة مئوية، فيؤدي ذلك إلى طرد الماء بشكلٍ كليٍ و يقسم إلى قسمين :

أ. جص بياض الأرضيات .

ب. جص التشطيب الصلب وهو ناتج عن تكلس الجص الخام المضاف إليه الشبة لدرجة الإحمرار بحيث تصل إلى حوالي 1000 درجة مئوية، ويضاف إليه 1% من كبريتات البوتاسيوم والألمنيوم، وذلك للإسراع في زمن الشك (الدرويش وشحاته، 1980: 298-299؛ حسين، 1982: 210) .

الأدوات المستعملة في تشكيل الزخارف الجصية

1. المسطرة :

هي عبارةٌ عن قطعةٍ خشبيةٍ أو حديديةٍ يستخدمها الفنان وبمقاسات مختلفةٍ، ويتم اختيار القطعة المناسبة على أن تكون على قدرٍ كبيرٍ من الاستقامة والدقة.

2. السكين :

يستخدم الفنان للحفر على اللوحات الجصية سكينًا ذات أشكالٍ معينةٍ، وهي ذات مقبضٍ، ولها القدرة على النفاذ في الجص بحيث تؤدي الغرض المطلوب وتعطي المزخرف قوة تمكنه من القيام بالحفر والقطع، وتكون السكين ذات رأسٍ معدنيٍ ضيقٍ متصلة بنهايتها يد يكون فيها الحد القاطع للسكين بشكلٍ مائلٍ وحاد.

3. الإزميل :

يستخدم الإزميل لحفر الزخارف ونقشها بأسلوبٍ يلائم الشكل المطلوب عمله، وتكون بمقاساتٍ مختلفةٍ، والإزميل متعدد الأشكال منها :

- الإزميل المنبسطة : تستخدم للانحناءات.
- الإزميل ذات الطرف المدبب: تستخدم في عمل التفاصيل الدقيقة للزخرفة.

4. المثاقب :

تستعمل في الحفر، وتكون متفاوتةٌ في السماكة، وهي ذات حافةٍ مستقيمةٍ أو مستديرةٍ، وذلك حسب حجم وطبيعة الزخارف المراد تنفيذها (شافعي، 1951: 7؛ عبدالله، 1985: 130).

يرى الباحث أن استخدام مادة الجص من قبل الفنان العربي المسلم في زخارف سامراء ربما يعود إلى توفر هذه المادة الطبيعية المحلية أكثر من غيرها من المواد، إضافة إلى سهولة تشكيلها وحفر الزخارف بواسطة استخدام الجص، على عكس مادة الجير والحجارة التي يصعب تشكيله وحفر الزخارف عليه بسبب الصلابة الزائدة .

وبذلك كانت مادة الجص الأكثر استخدامًا من قِبل الفنان العربي المسلم في سامراء، وقد أظهرت براعته الفنية وتجلت شخصيته وذوقه في تشكيل وحفر الزخارف على هذه المادة، كانت مادة الجص للأسباب التي ذكرت سابقًا بالإضافة لتنوع طرق تنفيذ الزخرفة عليها لسهولة تشكيلها ورخص ثمنها ومرونتها السبب الرئيسي في تطور الزخرفة تقنيًا وفنيًا.



الفصل الثالث

الطرز الزخرفية الفنية الجصية
في سامراء وتأثيراتها

الفصل الثالث
الطرز الزخرفية الفنية الجصية
في سامراء

تمهيد :

لقد أجمع المؤرخون والباحثون من العرب والجانب على أن بناء سامراء في العصر العباسي وبكل ما يشتمل عليه من مرافق وقصور ومبان دينية ومدنية آية في الفخامة والسعة والعظمة، وهذه الصروح المعمارية احتوت على روائع فنية من الفن المعماري والزخرفي في شتى أنواع الزخرفة وعلى رأس تلك الزخارف، الزخارف الجصية والتي يظهر عليها النماذج الفنية الرائعة للعناصر الفنية الهلنستية والساسانية فضلاً عن التأثيرات العراقية القديمة المحلية.

لقد تمثل الأسلوب العباسي بأحلى مظاهره، وأفصح عن مميزاته الصريحة التي كانت أساسًا للزخارف العربية الإسلامية بالنماذج الجصية المكتشفة في عمائر مدينة سامراء، والتي كانت على هيئة وزرات تغطي الجدران من الداخل إلى ارتفاع متر، وجاءت موضوعاتها النخيلية، كما هو الحال في قصر الجوسق الخاقاني وفي باب العامة وقصر بلكوارا وقصر الجص أو الحويصلات (حميد، العبيدي، قاسم، 1982: 74؛العلوي : ٢٠٠٢ : 124)

وقد أقبل الناس في سامراء على زخرفة وتزيين الدور والقصور إقبالاً عظيمًا على الزخارف الجصية أدى إلى استعمال الجص في زخرفة المباني الدينية والمدنية في سامراء، فأصبحت بسببها الزخارف الجصية ميزةً من

مميـزات هـذه العاصـمة، إذ لا تخلـو هـذه القصـور والـدور مـن هـذا الاسـتعمال وبالتالي لم يظهر تطابقًا أو تشابهاً كبيراً في الزخارف المستعملة في هذه العمائر وذلك لعدم البعد عن التقليد.**(**الدليمي **:** 2009 **:** 496**)**

تم توزيع هذه الزخارف على أسفل الجدران الداخلية للقاعات والغرف الرئيسة والمهمة لارتفاع يتراوح ما بين 110**-**120سم تبدأ من مستوى التبليط تقريبًا وتؤزر المداخل والأبواب بالزخارف الجصية بعرض 30سم (حميد، 1985**:** 378**-**379**).**

وجرى التنقيب في هذه المدينة من قبل بعثة أثرية ألمانية من جامعة برلين وتحت إشراف العالم أرنست هيرزفيلد (Ernest Herzfeld)، وقد توصل من خلال أعمال التنقيب التي قام بها في المدينة للتعرف على ثلاثة طرز فنية، الطراز الأول والطراز الثاني والطراز الثالث تميز الزخارف الفنية التي ظهرت على الجص، وقد لقي تصنيفه هذا وجهات نظر متباينة من قبل بعض علماء الآثار الإسلامية أمثال كونل، وكريزويل وديماند وزكي محمد حسن (السامرائي (ب)، 1968**:** 167**-**168؛ حسن، 1981**:** 50**).**

ويتفق كل من كونل وزكي محمد حسن وكريزويل وديماند مع هيرزفيلد في نتائجه التي توصل إليها في تصنيفه لهذه الطرز الثلاثة، الطراز الأول والثاني والثالث (حسن، 1981**:** 59؛ كونل، 1966**:** 39؛ Dimand,1958: 88; Creswell,1958: 289**)** .

في حين يعارض كل من كونل وكريزويل وزكي محمد حسن الترتيب الزمني الذي توصل إليه هيرزفيلد لهذه الطرز الثلاثة، حيث يرون أن الطراز الثالث يجب أن يكون هو الطراز الأول والأقدم، أما الطراز الأول عند هيرزفيلد يكون هو الطراز الثالث من حيث الترتيب الزمني في حين يبقى الطراز الثاني ثابتًا في كلا التصنيفين.

بينما ديماند يوافق هيرزفيلد في نتائجه ودراساته التي توصل إليها في تصنيفه لهذه الطرز الثلاثة (السامرائي (ب)، 1968: 168؛ حميد، 1985: 379) .

ويرى الباحث أن الطراز الثالث هو أحدث الطرز الثلاثة التي ظهرت في سامراء على الجص ومن خلال تطور الزخرفة في الطرز الثلاثة، كان سبباً في تطور فن الأرابيسك والذي سنوضحه لاحقاً، إضافة إلى أن الطراز الأول – الثالث عند هيرزفيلد والذي وجدت منه نماذجٌ كثيرةٌ في العصر الأموي إذ مُثل استمرارية لفنون وزخارف العصر الأموي.

وفي ذلك يتفق الباحث مع رأي زكي محمد حسن وكونل وكريزويل في الترتيب الزمني لهذه الطرز الثلاثة والتي ظهرت في سامراء على الجص.

حيث إن أغلب الزخارف العباسية على الخشب اتبعت الطراز الثالث، في حين أن الزخارف الأموية والعباسية الأولى قبل إنشاء سامراء اتبعت الطراز الأول، ولم يكن الطراز الثاني إلا مرحلةً انتقاليةً ولم ينفذ على الخشب نهائياً، وهذا يعني أن الطراز الأول أقدم من الطراز الثالث، ويدل على أن الفنان تسلسل

في تنفيذ الطرز الثلاثة من الأقدم إلى الأحدث باستخدام أسلوبٍ انتقاليٍ وهو الطراز الثاني.

وهذا يُظهر أن زخارف الطراز الأول هي أمويةٌ في الأصل قبل أن تكون عباسيةٌ، وقد أظهر الفنان العباسي براعته في الطراز الثالث.

ومن الأمثلة على الطراز الأول هو ما جاء ممثلاً على الحشوات الخشبية في متحف بناكي في أثينا أو متحف المتروبوليتان في نيويورك التي عثر عليها في تكريت (لوحة: 9)، إضافةً إلى منبر جامع القيروان الذي جُلب من بغداد سنة 248هـ / 862-863م (لوحة: 10).

ويرى الباحث أن التصنيف الذي اتبع في تقسيم طرز الزخارف الجصية في سامراء في المراجع والمصادر المختلفة قد تم على أساسٍ فنيٍ، تمثل في تقنية الصناعة وتمثيل الزخارف بقربها من الطبيعة أو بعدها عنها بشكلها البسيط والمحور، وقد صاحب هذا التصنيف ترتيبٌ زمنيٌ على أساس بدء ظهور كل طرازٍ من الأقدم إلى الأحدث، بناءً على التطور التقني وظهورها في زخرفة المباني حسب زمن إنشائها، ومما يدل على ذلك استخدام القالب في المرحلة أو الطراز الأخير الثالث، إذ تم الصب في القالب نفسه، وذلك لإعطاء الزخارف نسقًا متكررًا عن الفكرة الفنية الواحدة، وقد ارتبطت تقنية القالب بالطراز المحور عن الطبيعة الطراز الثالث، إذ اتسم بسرعة التنفيذ والاقتصاد بالتكاليف، أما العناصر القريبة من الطبيعة كما في الطرازين الأول والثاني تحتاج إلى وقتٍ

ودقةٍ في التنفيذ وبطءٍ في الأداء وازديادٍ في النفقات كما يتضح في تقنية الحفر العميق التي مثلت فيهما.

وهذا ما يشير إلى أن التصنيف الفني صاحبه ترتيبٌ زمنيٌ من الأقدم، المتمثل بالطراز الأول الذي شكل في عناصره الزخرفية استمراراً لما سبقه من تمثيلٍ للعناصر الزخرفية وخاصة في العصر الأموي، ومروراً بالطرز الثاني الذي شكل مرحلةً انتقاليةً وتطورًا بسيطًا في العناصر الزخرفية بالتحوير والتبسيط القليل، وصولاً إلى الطراز الثالث المحور عن الطبيعة بشكله الكامل الذي يوضح الفن التجريدي.(الجبوري: 2019 :1510)

الطراز الأول :

يرى البعض أن هذا الطراز هو أول وأقدم الطرز الفنية الثلاثة التي ظهرت في سامراء على الجص وأقربها إلى زخارف الجص المكتشفة في موقعي الحيرة واسكاف بني جنيد (حميد، 1985: 379) .

وهو في حقيقته يمثل استمراراً للزخارف الإسلامية القديمة التي ظهرت في العصر الأموي وفي العصر العباسي الأول، والتي كانت سائدةً في بغداد والعالم الإسلامي قبل إنشاء سامراء، وهو يمتاز بالحفر العميق (Deep-cut) في تقعر أو تحدب ،مما يضفي على التحفة ظلالاً متفاوتة العمق، ويمتاز كذلك بقرب زخارفه من الطبيعة أو بمعنى أصح قربها من أصولها الهلنستية والساسانية، إذ دخل إليها التطور المنتظم في الفنون الزخرفية، ويظهر ذلك في أوراق العنب وعناقيده والوحدات الزخرفية الصغيرة المتكررة التي استخدمت في

ملء الفراغ، ويظهر عليها العمق والتجسيم (أي تقعر وتحدب في قطاع العناصر الزخرفية وتفاوتٍ في المستويات Modelling ،مما يضفي على التحفة ظلالاً متفاوتة العمق وهي ظاهرةٌ هلنستية الأصل (شافعي، 1951: 2) مما يجعل العناصر الزخرفية بارزةً، وبالتالي يؤدي إلى بروز الزخارف وإظهار عمقٍ في الأرضية.

ولقد لعب الضوء والظل دوراً في إضفاء جمالٍ زخرفي من خلال السطح المضاء والخلفية الداكنة (كونل، 1966: 39؛Gruber, 1966: 38-39).

وقد رتبت الزخارف في هذا الطراز داخل أشكالٍ هندسيةٍ سداسيةٍ أو إطاراتٍ أو جاماتٍ، بالإضافة إلى الأشكال الهندسية كالمربع والمستطيل والمعينات، ويلاحظ أن الزخرفة في الطراز الأول خاليةً تمامًا من رسوم الحيوانات والطيور والأشكال الآدمية، فهو يعتمد بشكلٍ أساسيٍ على الموضوعات النباتية ضمن أطرٍ أو أشرطةٍ ذات زخارفٍ هندسيةٍ، والعنصر الرئيسي في الزخرفة النباتية هي تفريعاتٌ متموجةٌ أو أفعوانيةٌ أو حلزونيةٌ تخرج من جانبها أوراقٌ وعناقيد العنب، وتكون الأوراق صغيرة الحجم نسبياً، إذ لا يتجاوز حجم الواحدة منها كف اليد والتي تتميز بشيءٍ من التقعر، ويلاحظ دائمًا أن ورقة العنب في هذا الطراز ذات خمسة فصوصٍ (Five-Lobed)، وكل فصٍ يكون بشكل نصف دائري، قد حزز بداخلها عروقٌ رئيسيةٌ وثانويةٌ، وعند التقاء كل فصٍ من فصوص ورق العنب ، توجد حفرةٌ صغيرةٌ وغائرةٌ بالجص، تسمى اصطلاحًا بالعين، ففي كل ورقةٍ أربعة من هذه العيون، إن ورقة العنب نفذت بشكلٍ قريبٍ من

الطبيعة، إن ورقة العنب تتجه نحو الأعلى ويظهر فيها التعرق النخيلي والعيون الذي عرف في رسم الأوراق النباتية في الفن الهلنستي، واتسمت ورقة العنب بأنها ذات قطاعٍ مقعرٍ (شكل :2) ،وأيضًا ظهرت ورقة العنب ثلاثية الفصوص والتي تميز هذا الطراز وجاءت بقطاعٍ مقعرٍ (حميد، 1985: 380، Shafi,I, 1957: 216; Creswell, 1958: 289).

أما عناقيد العنب فهي تتميز بأن محيطها يتألف من ثلاثة فصوصٍ، وحبات العنب فيها نصف كرويةٍ ومتلاصقةٍ، ونجد أحيانًا داخل كل حبةٍ من حبات العنب نقطةٌ صغيرةٌ مثقوبةٌ في وسطها وهي ذات قطاعٍ محدبٍ.

وما نلاحظه: أن ورقة العنب في الطراز الأول لها خمسة فصوصٍ، وتكون هذه الفصوص بشكلٍ ملتصق، ويكون عنقود العنب بداخلها كما في (الشكل: 3أ)، أو وجود زخرفةٍ تشبه الفاصلة كما هو في (الشكل: 3ب)، وفي حالةٍ أخرى وجود برعمٍ بداخلها مكونٌ من ثلاث بتلاتٍ كما في (الشكل: 3ج)، واحيانًا أخرى يكون بداخلها مثل السعف المروحي كما في (الشكلين: 3د،هـ).

وهذا النمط من الزخرفة وجد في قصر المشتى الأموي، وقد تم التعامل مع أوراق الكرمة بحريةٍ أكبر وانتهت بطريقةٍ مختلفةٍ تمامًا، وهذه تُظهر الأفكار الفنية المتطورة لدى الفنان العربي المسلم في العصر العباسي، إذ استبدلت عروق الكرمة بأسنانٍ وأثلامٍ صغيرةٍ مع بقاء الأضلاع، وانتهت بأوراقٍ بسيطة الزخرفة، فالفصوص لم تختفِ تماماً، لكن البروز ظل واضحًا والعيون الأربعة استبدلت بإثنتين تمثل مركز الجزء السفلي من الفص كما في (الشكل: 4أ).

وفي مرحلةٍ أخرى فإن الحواف ذات الشكل المنشاري أو الحرشفي تحولت إلى شكلٍ [شبه لولبيٍ مستوٍ كما في (الشكلين: 4ب،ج)، والتطور الواضح يظهر في الطراز الثاني لكنه تبلور بشكلٍ كبيرٍ في الطراز الثالث (Hameed, 1965: 70-71) .

ويظهر في هذا الطراز أن حبات العنب تتدلى نحو الأسفل وهي بعكس ورقة العنب، وبالإضافة إلى أوراق وعناقيد العنب، نجد ضمن العناصر النباتية في هذا الطراز الحلقات والكلاليب التي تتعلق بها أغصان العنب، ومن المعروف أن شجرة العنب هي من المتسلقات (حميد، 1985: 380؛ شافعي، 1951: 2؛ Creswell, 1958: 289) .

والمتتبع للتطور الذي طرأ على الأسلوب الفني لزخرفة ورقة العنب والعناقيد، يلاحظ أن سطح اللوحات الجصية في هذا الطراز تنقسم بشكلٍ عامٍ إلى أشرطةٍ تشكل النمط العام لجميع الزخارف والتي جاءت لملءِ اللوحات والنقوش النافرة، وتم ترتيبها بطريقةٍ توازي إحداهما الأخرى، وهذه الأنماط يمكن أن تكون مستقيمةٍ، أو أن يربط إحداها بالآخر بعروقٍ بسيطةٍ، وأن جميع اللوحات والزخارف نافرةٌ ومعبأةٌ بأوراق العنب بغزارة، وهي تتألف من خمسة فصوصٍ مقعرةٍ نوعاً ما، وأن أوراق العنب غنيةٌ بشكلٍ واضحٍ، والعيون الأربعة في الزخرفة لم توضع بشكلٍ دقيقٍ وبشكلٍ مغايرٍ للأوراق المقعرة، ويلاحظ أن أوراق العنب أصغر حجماً والقطوف أصبحت تشبه عرنوس الذرة، وبذلك فهي تشبه

ورقة العنب وعناقيده في قبة الصخرة ودار الإمارة في الكوفة والتي تعود إلى العصر الأموي.

أما قطوف العنب فتظهر بشكلٍ محدبٍ ويكون كل قطفٍ ذا إطارٍ واضحٍ ومحاطٍ بتحدبٍ وبثقبٍ صغيرٍ في المركز، وكل قطفٍ مفصولٍ عن القطف المجاور له بواسطة حزٍ للفصل بينهما، وإضافة إلى أوراق شجرة العنب وجدت نباتاتٌ شبيهةٌ بالمتسلقات ذات الأوراق الصغيرة التي استخدمت في ملء الفراغ الموجود بين العروق الملتوية، لتكملة الفكرة الفنية المجاورة لها ، ويعتمد حجم وشكل هذه العناصر الفنية على حجم الفراغات المراد تعبئتها بها (شكل: 5أ)
(Ettinghausen and Grabar, 1987: 100-101; Hameed, 1965: 69; Shafi,I, 1957: 17-18) .

وظهر في الطراز الأول عناصرٌ أخرى مثل كيزان الصنوبر والمراوح النخيلية والوريدات وأوراقٌ صغيرةٌ رمحية الشكل، فعمق الخلفيات تكسبها لوناً مظلماً مغايراً للون الجص الأبيض، وظهر في الزخرفة الإسلامية التي برزت في الطراز الأول على الجص مراوحٌ نخيليةٌ بسيطةٌ ينتهي طرفاها بشكلٍ حلزونيٍ، غير أنها خاليةٌ من الفصوص التي ظهر شكلها بحيث تشبه القلوب (شكل: 5ب) (حميد، 1985: 386؛الموسوي: 2005: 69؛reswell,1958: 290; Dimand, 1958:88).

ومن الأمثلة التي ظهرت في مبانِ مدينة سامراء والتي تعود في أسلوبها إلى الطراز الأول ما ظهر في باب العامة في قصر الجوسق الخاقاني (مخطط: 1) حيث تتلخص الزخرفة بكساءٍ من الجص تظهر في داخل أواوين باب العامة

بشكلٍ كاملٍ بالتلاعب بالضوء والظل ، من خلال السطح المضاء والخلفية الداكنة، و بشكل أخاديدٍ ضمن فروع العنب الصاعدة في صفين مزدوجين (شكل: 6أ) ، وكل منهما يحتوي على ورقة العنب بشكلٍ مفصصٍ، أما إفريز باب العامة فإنه يتكون من مثلثاتٍ متقابلةٍ في وسطها وريداتٍ زخرفيةٍ ومعيناتٍ هندسيةٍ وشمسياتٍ، وهي شبيهةٌ بإفريز واجهة قصر المشتى (لوحة: 5)، وتوجد في الكوشتين اللتين تفصلان العقود الثلاثة المكونة لباب العامة، ولا يزال بعضها موجودًا، وتعتبر أمثلةً نادرةً للزخارف الجصية في سامراء، وفي الإيوان الكبير توجد وزرةٌ بها زخارفٌ جصيةٌ تحتوي على رسوم مثلثاتٍ بداخلها رسومات نباتية تشبه رسوم واجهة قصر المشتى، وقوام الزخرفة تتكون من زخرفة ورقة اللوتس وورق العنب وعناقيده وفروعٍ نباتيةٍ بارزةٍ بشكلٍ كبيرٍ وقريبة من الطبيعة، وتعتبر في الطراز الأول للزخارف الجصية في سامراء) (السامرائي ب، 1968: 90؛ سامح، 1991: 93؛ Creswell, 1958: 232-234).

أما زخرفة جدران الإيوان الكبير في الجوسق الخاقاني فإن وحداته قد جمعت بين الشكل الهرمي المدرج القائم على إفريز من الدوائر المزدوجة ، والتي تحتوي على زوجٍ من زهرة اللوتس بوضعٍ متعاكسٍ.

أما باطن العقد الأمامي للإيوان الكبير فقد كان مزينًا بزخارفٍ جصيةٍ مقسمةً إلى أشرطةٍ، فالقسم الأوسط عريضٌ ويحف به قسمان أقل عرضًا منه، وعرض كل شريطٍ من الشريطين الآخرين 32سم، ويتألف من زخارفٍ بشكل زوجٍ من أغصان شجر العنب، ترتفع لولبيًا لتكون صفًا مزدوجًا من الدوائر، وكل

صفٍ يحتوي على ورقةٍ من أوراق العنب، وكل فصٍ من فصوصها تحتوي ثقوباً تشبه العيون ويحيط بها حزوزٍ، أما القسم الأوسط فهو بعرض 95سم، وزخارفه هي ورقة العنب طويلة الساق (Creswell, 1958: 261-263; Grube, 1966: 38-39).

وظهر نموذجٌ آخرٌ لتمثيل الزخارف الجصية للطراز الأول في قصر الجص (الحويصلات)، و اعتبر أفضل الأمثلة وأقدمها على الأبنية في سامراء وجاءت مزينةٌ جدرانها بالزخارف الجصية، و تزين العديد من الغرفة والقاعات وجلها من طراز سامراء الأولى، فيلاحظ أن السطوح الزخرفية مقسمةً بشكلٍ عامٍ إلى حقولٍ صغيرةٍ متوازيةٍ، يرتبط إجزاءها بأشرطةٍ متداخلةٍ تملأها التفريعات الدقيقة، فتغطي جميع السطوح المزخرفة تقريباً، فهي تتموج وتخرج من جانبيها أوراقٌ وعناقيد العنب ، بالإضافة إلى الأوراق الرمحية والعناصر الأخرى التي استخدمت لملء بعض الفراغات في السطوح، التي لا يمكن ملؤها بأوراق وعناقيد العنب الكبيرة الحجم نسبياً كما هو في (لوحة: **11)**، وتتألف هذه الزخارف من حيث الأساس من الأوراق وعناقيد العنب، تتوالى وتتوزع بأشكالٍ بديعةٍ سداسيةٍ يعلوه سداسيٍ ثانٍ ، في مركز كل واحدٍ منهما ورقةٌ تحيط بها سلسلة أوراقٍ وعناقيدٍ متناوبةٍ، وبين الأشكال السداسية مثلثاتٍ ومعيناتٍ مزينةٍ بكؤوسٍ أو أوراقٍ أو عناقيدٍ، وتفصل هذه الأشكال السداسية والمثلثات والمعينات بعض أجزاءها ثلاثة أشرطةٍ مزخرفةٍ ومكونةً من سلسلة حلقاتٍ وسلسلة خطوطٍ ومثلثاتٍ صغيرةٍ (حفريات سامراء، 1940**:** 37**-**38؛ حميد، 1985**:** 381**).**

الطراز الثاني:

اعتبر هذا الطراز طرازًا انتقاليًا يمثل بداية مرحلةً جديدةً متطورةً ومختلفةً عن الطراز السابق، وحرص الفنان فيه على تنفيذ الزخارف بأسلوب الحفر العميق، الذي يشبه الأسلوب الذي كان سائدًا في الطراز الأول، إضافةً إلى ذلك حرص على الابقاء على الأشكال الهندسية التي تحيط بالزخارف، لكنه أخذ يبتعد في زخارفه عن الطبيعة شيئاً فشيئاً، واضمحلت فصوص ورقة العنب، وعمل الفنان على تهذيب وتنسيق الزخارف، وهذا عائدٌ إلى فلسفته ونظرته للفن التي تتلخص في عدم مضاهاة خلق الله ، رغم بعده عن الطبيعة إلا أن بعده هذا كان طفيفاً ومن السهل إدراك الشكل الأصلي الذي نقل عنه (مرزوق، 1971: 22؛ Shafi,I, 1958: 217-218) .

غير أن التطور السريع لمدينة سامراء ومن ثم ازدياد الطلب على الزخارف الجصية عمل هذا على تطوير الزخرفة نحو الأبسط وبشكلٍ قليل التفاصيل، وذو لمسةٍ هندسيةٍ واضحةٍ، ويتميز هذا الطراز بأن المساحات المعدة للحفر قد أخذت بالتضاؤل إلى أن أصبحت عبارةٌ عن قنواتٍ ضيقةٍ تفصل بين العناصر التي كادت أن تفقد ما ألفناهُ من اتصالٍ للزخارف بعضها ببعض بواسطة عروقٍ كما في الطراز الأول، ونتيجةٍ لذلك تطورت العناصر الزخرفية إلى وحداتٍ كبيرةٍ مبسطةٍ لا تجسيم فيها، وتتم بعضها البعض، بحيث لا تترك أي فراغ بينهما، ونتج عن ذلك تغيرٌ كبيرٌ في أشكالٍ كبيرةٍ منها، وهذا ساعد على تنفيذ الفكرة والذوق الجديدين اللذين ظهرا في هذا الطراز، بعدما مهد لهما في الطراز

الأول، كما يظهر في العناصر التي تملأ الأركان المحصورة بين الجامات الهندسية التي يقسم إليها السطح المزخرف، ويعتقد بوجود عاملاً جديداً وهاماً في هذا الطراز يمكن إرجاعه إلى أساليب الصناعة نفسها ومطالب واتجاهات في تلك الأساليب لم يكن هناك حاجة لها قبل إنشاء سامراء (الطايش، 2000: 71؛ شافعي، 1951: 30) .

ويلاحظ أن نقوش الكرمة المستخدمة في الطراز الثاني قد أصبحت أوراق العنب بسيطة الزخرفة والأضلاع تقليديةٌ، وطرأ على الأسلوب الفني بعض التغيرات، واستبدلت عروق الكرمة ببعض المسننات أو الأثلام أو البراعم، وتم الاستغناء عن العروق الفرعية والاكتفاء بالعروق الرئيسية للورقة فقط، وأصبحت الفراغات الدائرية معبأة بالنقاط الصغيرة (شكل:7) .

وفي المرحلة الثانية أخذت الأوراق تمتد قليلاً بينما العيون وعروق الكرمة أخذت تختفي وتستبدل بصفوفٍ من النقاط (شكل8:أ)، التي تملأ الفراغات بشكلٍ تامٍ ممتدةٌ بحيث تشكل أوراقًا ذات ثلاثة تويجاتٍ لتملأ الفراغات، والتويجات المنفصلة أصبحت تنحني داخل الورقة لتشير إلى وضع التويجات المختفية (شكل: 8ب) .

و أخذت الخطوط تتجه نحو البساطة في التصميم، وأما الأشكال فتميل إلى التجريد، وهذا يظهر في عروق الكرمة المجردة، وظهرت أيضا أنواعٌ من عروق الكرمة ذات تصاميمٍ فنيةٍ تتمثل في النقوش والفصوص المتعددة الأشكال، فهي تحتوي على لفافةٍ دائريةٍ متموجةٍ تضم عرق الكرمة حول صفٍ من

المزهريات البرعمية، ويلاحظ أن الخلفية في الطراز الأول تظهر بشكلٍ واضحٍ أكثر من الطراز الثاني، وذلك لأن الأشكال والزخارف في الطراز الثاني تأخذ كامل اللوحة ، مع وجود نقاطٍ على كل ورقةٍ وزهرةٍ، أما الإطار الخارجي فهو بشكلٍ بسيطٍ ومجردٍ.

(Ettinghausen and Grabar, 1987: 102-103; Hameed, 1965: 71).

أما المرحلة الأخيرة من التطور فقد تمثلت بتطور نقوش الكرمة وتعبئة الفراغات الداخلية، التي لعبت دوراً أساسياً في الزخرفة، وظهر ذلك من خلال وجود ثلاثة تويجاتٍ من أوراق الشجر على الجزء الأيسر، بينما الجزء الأيمن يحتوى على شكلٍ هندسيٍ يتماشى مع زخرفة لفافة الكرمة.

إن زخرفة الكرمة السامرائية تعرضت وخضعت إلى تغيراتٍ كبيرةٍ من التطور أكثر من أي فكرةٍ فنيةٍ، وذلك لاستخدامها في عمليات الزخرفة في المساحات الهامة، فكانت تلبي احتياجات الفنان في الزخرفة فلم يعد يوجد تقعرٌ بالنسبة لورقة العنب، أو تحدبٍ لعناقيد العنب، فأصبحت السطوح الزخرفية مستويةٌ بشكلٍ عامٍ (Creswell, 1969: 50; Hameed, 1965: 7) .

وخلال هذا التطور في الطراز الثاني لأوراق العنب بدأ العنصر الزخرفي يتغير فصوصه الخمسة تدريجيًا لتتحول شيئًا فشيئًا إلى شبه دائرةٍ ملساءٍ، كما استعيض عن العروق الرئيسة والثانوية بشيء من التنقيط السريع (عبد الأمير: 2005: 115) .

إن العيون الأربعة قد زالت ولم يعد لها وجود، بالإضافة إلى أن ورقة العنب قد أصبحت أكبر بكثيرٍ مما هو في الطراز الأول، حتى أنها قد تضاعفت أكثر من مرةٍ في بعض الأحيان، وكلما كبر حجم الورقة المبسطة كان تنفيذها بالجص يتم بشكلٍ أسرعٍ وبسهولةٍ أكبر.

أما العناقيد فقد فقدت فصوصها الثلاثة كخطوةٍ أوليةٍ من مراحل التطور، ثم تحولت حبات العنب نصف الكروية إلى مربعاتٍ بسيطةٍ نتجت عن تحريز خطوطٍ متجاورةٍ ومتقاطعةٍ، ولم يعد وجودٍ لحبات العنب، وأصبحت سيقان وأغصان العنب غليظةٌ ثم تلاشت نهائياً (حميد، 1985: 383-384؛ Rice,1975:33).

وكان هذا الطراز واضحاً في الخطى المتبعة في لفافة الكرمة الزخرفية التي تحمل أوراق شجرٍ وأكواز الصنوبر ذات طرازٍ غايةٍ في البساطة، وقد احتفظت بعض أكواز الصنوبر بمظهرها الطبيعي، وأخرى انتهت بأنصاف مراوحٍ نخيليةٍ، ويظهر على سطحها أوراق أشجارٍ بدلاً من الحراشف الخاصة بأكواز الصنوبر، وقد ملأت المساحات أو اللوحات الجصية بنقوشٍ وأوراقٍ متراكبةٍ فوق بعضها البعض وذات مسحةٍ مجردةٍ (Dimand, 1958: 109) .

يلاحظ من خلال تتبع التطور للزخارف وطريقة تنفيذها بين الطرازين الأول والثاني أن الفنان المسلم قد حرص على تنفيذ الزخارف بطريقة الحفر العميق، والإبقاء على الأشكال الهندسية التي تحيط بهذه الزخارف، لكنه في الطراز الثاني أخذ يبتعد في رسمه للزخارف عن الطبيعة إلى الميل نحو التجريد

والتحوير والتبسيط ولو بشكلٍ قليلٍ ونسبي، وتبعاً لذلك تضاءلت مساحة خلفية الرسم ،وأصبحت مجرد خطوطٍ تفصل بين العناصر الزخرفية التي بدورها ترسم مستقلةً عن غيرها، وانصرف الفنان المسلم في الطراز الثاني إلى التبسيط والاختصار النسبي والاقتصاد في الوقت في تنفيذ المساحات، وأصبح يستغرق العمل فيها وقتاً أقل مما كان في الطراز الأول، إضافة إلى ذلك كانت اللوحات المزخرفة أقل عمقاً من زخارف الطراز الأول، ومن أمثلة التبسيط وقلة التأنق جاءت في المعينات الغائرة المنتظمة والتي تظهر على الأوراق الكأسية.

ونلاحظ أن الفنان في الطراز الأول قد ملأ العنصر الزخرفي بمعيناتٍ منتظمةٍ ومتناسقةٍ، يظهر فيها الدقة والصبر والأناقة والرغبة في الإجادة والتطور، بينما نلاحظ في الطراز أن هذه المعينات استبدلت بنقاطٍ غير منتظمة الشكل، ونستشف مما سبق أن الفنان المسلم قد عمل على تطوير أسلوبٍ جديدٍ من خلال ما يظهر في الطراز الثاني، بينما الطراز الأول كان موجوداً بالأصل قبل تأسيس سامراء.

وفي الطراز الثاني سادت بعض العناصر التي وجدت في الطراز الأول بالإضافة إلى التفريعات والأشكال الهندسية والأوراق المستديرة واللوزية وأشكالٍ مختلفةٍ من المراوح النخيلية التي غلبت على بقية العناصر، بالإضافة إلى أشكال زهرياتٍ وتفريعاتٍ هندسيةٍ تحمل أوراقاً نباتيةٍ دائريةٍ يتمثل فيها التبسيط والتحوير في الزخارف، وهذا ما كان يريده الخليفة المعتصم في إخراج مدينته سامراء إلى حيز التنفيذ والوجود في أسرع وقت ممكن، خاصةً أن حركة التعمير

في هذه العاصمة كانت واسعة النطاق ،وبالتالي عمل على التبسيط في الزخارف والبعد عن التعقيد.

والميزة الرئيسة للعناصر الهندسية هي التقارب بين وحداتٍ كاملةٍ وأخرى ناقصةٍ، ويتم عمل نقاط تقاطعٍ بين الدوائر، أو يتم الجمع بين تلك الدوائر والخطوط المستقيمة (مرزوق، 1971: 22؛Grabar,1973:185).

ومن الفروقات الواضحة بين زخارف الطرازين الأول والثاني أن زخارف الطراز الأول تبدو وحداتها صغيرةٌ ومتكررةٌ وواضحةٌ بسبب ما فيها من عمقٍ وتجسيمٍ، بينما تظهر وحدات الزخارف في الطراز الثاني أكبر مساحةً، وتبدو وكأنها تغطي المساحة بالكامل ، لقلة العمق فيها وقلة التجسيم وبسبب تحويرها عن الطبيعة.

ومن خلال مقارنة زخارف الطراز الثاني بزخارف الطراز الأول يمكن ملاحظة أن الفنان المسلم في الطراز الثاني أصبح يأخذ وقتًا أقل في زخرفته للوحة أو المساحة المراد ملؤها، ويتبع ذلك الاقتصاد في الوقت والتكاليف، وقلة الدقة في التصميم والتوزيع،والصناعة والتبسيط في الشكل، والاختصار في التفاصيل، فمثلاً يلاحظ أن المعينات الغائرة المنتظمة التي وجدت في الطراز الأول للأوراق الكأسية ضاع منها الدقة في الطراز الثاني، وأصبحت عبارةٌ عن حفرٍ صغيرةٍ متلاصقةٍ على السطح وبشكلٍ غير منتظمٍ (سامرائي ب، 1968: 170؛ شافعي، 1951: 4؛البذرة:2012: 74).

وقد تمثل الطراز الثاني في قصر الجوسق الخاقاني (شكل: 6ب) والكشف من خلال التنقيبات الأثرية من قبل مديرية الآثار العراقية في الحارة السكنية العباسية بالقرب من الملوية عن زخارفٍ جصيةٍ جميلةٍ تزين جدران إحدى الغرف في البيوت لهذه الحارة، وقد تألفت هذه الزخرفة من أطرٍ هندسيةٍ متقاطعةٍ تتكون من نجماتٍ ثمانية الرؤوس، بالإضافة إلى مربعاتٍ ومثلثاتٍ تملؤها عناصر نباتيةٍ كالوريدات الكأسية والعناصر الزخرفية، مما يدل على أن هذه الزخارف قد نفذت بالأسلوب الثاني لسامراء، ووجدت نماذجٌ لهذا الطراز في قصر الجص (الحويصلات) ممثلةً على إحدى الغرف كما هو في (شكل :9) (الجنابي، 1981: 195؛ حفريات سامراء، 1940:35).

تقنية تصنيع الطرازين الأول والثاني :

لقد اتبع الفنان المسلم في تنفيذ الزخارف الجصية في الطرازين الأول والثاني طريقة الحفر العميق، وهي طريقةٌ كانت متبعةٌ من قبل خلال العصر الأموي في تنفيذ الزخارف، ويكون الحفر أعمقٌ في الطراز الأول منه في الطراز الثاني، وتتم عملية الحفر العميق أولاً عن طريق عمل ألواحٍ من الجص بحيث ترسم العناصر الزخرفية أو النموذج (Pattern) المراد تكراره عليها بواسطة سنٍ مدببٍ أو قلمٍ (Creswell,1958: 288-289) .

ثم يقوم بعد ذلك بحفر أو تفريغ الأرضيات حول محيط العناصر الزخرفية إذ تظهر العناصر الزخرفية بارزةٌ، بينما تظهر الأرضيات فوقها غائرةٌ أو عميقةٌ،

ويستعمل في عملية الحفر آلاتٌ حادةٌ كالمثاقب والأزاميل المتفاوتة القياسات،فمنها ذات القطاع المستقيم أو المستدير، وذلك حسب حجم ومحيط الزخارف المراد حفرها.

ويقوم الفنان بملء العناصر الزخرفية الداخلية الدقيقة من تعرقٍ نخيليٍ أو عناصرٍ دقيقةٍ نباتيةٍ أو هندسيةٍ أو عيونٍ أو أقراصٍ وغيرها، ثم يتم تجسيمها في مستوياتٍ مختلفةٍ ومتفاوتةٍ (الطايش، 2000: 71؛ شافعي، 1951: 7؛ Creswell, 1958: 289) .

ووجدت العناصر الزخرفية على الجص في الطرازين الأول والثاني قد حفرت على الجدار نفسه أوعلى لوحةٍ مثبتةٍ على الجدار بشكلٍ منفصلٍ.

ويلاحظ أن هذا الأسلوب المتبع في تنفيذ الزخارف الجصية في سامراء في كلا الطرازين الأول والثاني قد كان متبعاً ومعروفاً في الفنون القديمة كالساسانية، حيث كانوا رواداً في تنفيذ الزخارف الجصية وتصنيعها، واتبعت هذه التقنية في الأبنية التي تعود إلى العصر الأموي ، ووجدت منفذةً على أبنيةٍ إسلاميةٍ من بينها قصرٍ ومسجدٍ في خرائب إسكاف بني جنيد والحيرة .

الطراز الثالث:

يعتبر هذا الطراز المرحلة الأخيرة لتطور الطراز الثاني بفكرته وعناصره، مع تعديلٍ فيها بحيث تصبح أكثر صلاحيةً لفكرةٍ جديدةٍ أخرى هي عملية الصب في القالب، واستخراج نسخٍ متعددةٍ من الوحدة الزخرفية الواحدة، ويعتبر أحدث الطرز الزخرفية الثلاثة على الجص في سامراء، وقد تبلور فيها الاتجاه الفني

للزخرفة الإسلامية الذي ظهر في الطراز الانتقالي الطراز الثاني، فالطراز الثالث يعتبر الطراز المجرد للفن العباسي، واتضحت الخطى المتبعة في تنفيذ أوراق الكرمة وعناقيد العنب الزخرفية، إضافةً إلى أوراق الأشجار وأكواز الصنوبر ذات الطراز المميز، ولكن احتفظت بعضٌ من أكواز الصنوبر بمظهرها الطبيعي، وبعضها انتهت بمراوحٍ نخيليةٍ، واستخدمت أوراق الأشجار بدلاً من الحراشف الخاصة بأكواز الصنوبر، والبعض الآخر استخدمت في ملء الفراغ بنقوشٍ متراكبةٍ كما أعطاه سمةً مجردةً، وبهذا بدأ أسلوبٍ فنيٍ جديدٍ في الظهور مختلفٌ عن الأسلوب في الطراز الأول والثاني من حيث العناصر الزخرفية وطرق تنفيذها، وقد جاء الطراز الثالث في الصب على الجص كأسلوبٍ مميزٍ في العصر العباسي.(مرزوق، 1971: 22؛ Dimand, 1958: 89).

وقد ابتعد الفنان في هذا الطراز عن الطبيعة ابتعاداً تاماً، وأصبح يرسم خطوطاً وأشكالاً حلزونيةٍ قد يصعب إدراك الصلة بينها وبين العناصر الزخرفية، التي كانت موجودة في الطرازين الأول والثاني مثل المراوح النخيلية الكاملة وأنصاف المراوح النخيلية والورقة الجناحية والزخارف الكأسية الكاملة وزخرفة العنب وأوراقه وعناقيده والخطوط المنحنية والحلزونية.

وتبعاً لذلك رسمت العناصر الزخرفية محورةً ومعدلةً ومنسقةً، وقد جرى تجاهل واختصار الخلفية بشكلٍ كليٍ، واقتصرت على خطٍ ضيقٍ بأسلوبٍ جديدٍ في تنفيذ هذه الزخرفة، ومن الصعب إيجاد علاقةٌ بين هذه الزخارف والزخارف التي كانت سائدةٌ في الطرازين الأول والثاني، فالسطح في هذا الطراز أصبح

يزين بخطوطٍ متصلةٍ بعضها ببعضٍ دون وجود فاصلٍ بين عنصرٍ وآخر، وانعدم وجود العناصر الصغيرة الثانوية ، التي كانت تزين الفراغات بين العناصر الزخرفية الكبيرة، التي كانت تحدد في بعض الأحيان شكل العنصر الزخرفي، والتغير الذي طرأ عليها ناتجٌ عن التصرف في بعض التفصيلات الخارجية والداخلية التي وجدت في الطراز الثالث.

(Creswell, 1958: 290; Hameed. 1966: 84-86).

وقد أخذت الزخارف في هذا الطراز طابعاً مميزاً عن الزخارف السابقة، وذلك أن الفنان المسلم استخدم في عملها طريقةً جديدةً تميز فيها نقطتان جوهريتان:

الأولى: هي استعمال القوالب (Moudls)، وربما كان السبب في لجوء الفنان المسلم إلى هذه الطريقة في سامراء، هو بسبب زيادة الطلب على هذه الزخارف والذي ترافق مع التوسع العمراني الكبير في مدينة سامراء، وهذا دفع الفنان إلى البحث عن طريقةٍ سريعةٍ تتم بأسلوبٍ آليٍ مبسطٍ، وأقل تكلفةٍ لسد الحاجة. بحيث يتم استخراج نسخٍ متعددةٍ وبسرعةٍ، ثم يتم تركيبه على الجدران فتغطي مساحاتٍ كبيرةٍ، واستفاد الفنان من ميزةٍ في الجص وهي سرعة تصلب الجص، فأدخل استخدام القالب للاستفادة من عامل الوقت ، والتي توفر الاقتصاد في الوقت والنفقة الذي يتطلبه التوسع الكبير لزخرفة الجدران في وقتٍ أقل (الجرجاوي : 2011 : 38).

والطراز الثالث ظهر في منتصف عصر سامراء ولربما ظهر لأول مرة في عصر المتوكل.

والطراز الثالث استعمل ليتناسب مع التطور والسرعة في بناء سامراء، بعكس طريقة الحفر العميق التي كانت متبعة في الطرازين الأول والثاني ، والذي يتطلب وقتًا ونفقاتٍ أكبر من طريقة الصب في القوالب، إلا أن المصاعب المترافقة مع عملية الصب التي تتمثل بوجود الأرضيات العميقة ما بين العناصر الزخرفية الدقيقة والمنفذة داخل القالب الأمر الذي أدى إلى تقليل العمق للأرضيات التي تحوي الزخارف، وهذا يجعل الحفر على القالب ينفذ بأسلوبٍ مائلٍ أو مشطوفٍ Slant Cut، وهنا تبرز النقطة الجوهرية الثانية بحيث تميل فيه الأطراف وتتقابل حوافها بعضها ببعضٍ في شكل زوايا منفرجةٍ أو بزاويةٍ مائلةٍ، وهذه الزخارف النباتية في هذا الطراز بعيدةٌ عن الطبيعة كلياً، ويتم ضغطها على الحائط، ويسهل بذلك عملية التكرار للوحدات الزخرفية. (سامرائي ب، 1968: 171؛ Dimand, 1958: 89; Creswell, 1958: 29) .

ويعتبر هذا الطراز قمة نضوج الأسلوب الزخرفي الإسلامي في العصر العباسي في مدينة سامراء، والذي ظهر لأول مرةٍ في الفن الإسلامي بحيث تتحول الوحدات الزخرفية كلها إلى الشكل التجريدي ويظهر فيها تطورٌ أكثر .

إن هذه الطريقة في الزخرفة هي التي حملت دارسي الفنون الإسلامية إلى الظن بأن صناع الزخارف في سامراء من المحتمل أنهم استعانوا بالقوالب المصنوعة من الخشب أو الطين المشوي في زخرفة الطراز الثالث ، من أجل

الإسراع في إنجاز العمل، وأخذ الطراز الثالث من حيث التصميم إلى أسلوبٍ أحدثٍ فهو مقولبٍ ويحتوي على تكراراتٍ لا نهائية للخطوط المنحنية، مع نهاياتٍ حلزونيةٍ بالإضافة إلى التماثل في المحاور العمودية للزخارف الجصية. (حميد، 1985: 387؛ Ettinghausen and Grabar, 1987: 104).

ويتميز الطراز الثالث بوجود ظاهرة القطاع المشطوف أو المحدب للعناصر الزخرفية، ويرجع السبب الرئيسي في ذلك للإقبال عليها من قبل الفنانين في العصر العباسي، إلى التغير في أسلوب الزخرفة وتنفيذ الزخارف الجصية وملاءمتها للصب في القوالب، ويمتاز الطراز الثالث أيضا بوجود ظاهرة التجويف في قطاع العناصر الكأسية في الفن الساساني، ومن العناصر الأخرى التي توجد في الطراز الثالث الأوراق الجناحية التي يعتقد أنها مأخوذةٌ من العناصر المجنحة السائدة والموجودة في الزخارف الساسانية.

ومما يلاحظ في هذا الطراز هو الاعتماد الكبير على المراوح النخيلية والأوراق النباتية، بدلاً من موضوعاتٍ لأوراق العنب وعناقيده وأغصانه كأساسٍ في الزخرفة، حيث إن المروحة النخيلية التي تسمى أيضاً بالورقة النخيلية اصطلاحاً وهي العنصر الزخرفي النباتي، الذي تطور أصلاً عن رؤوس النخيل، وكان أول استخدام لها كعنصرٍ زخرفيٍ في الفن الآشوري، فقد استوحيى من النخلة العراقية، ثم انتقل هذا العنصر إلى الفن البابلي الحديث، ومنها انتقل إلى الفنون الشرقية الأخرى مثل الفن الأخميني الذي اعتمد في الأساس على الفن الآشوري بشكلٍ كاملٍ تقريباً، ومنها انتقل إلى الفن اليوناني، والفن الروماني

والبيزنطي، وقد انتقل عنصر المروحة النخيلية إلى الفنون الإسلامية عن طريق الفنون التي كانت سائدةٌ في العراق قبل الإسلام، وأصبحت المروحة النخيلية في زخارف طراز سامراء الثالث ورقةٌ ذات خمسة أو سبعة فصوصٍ تبدأ بفصين حلزونيين ثم يتبع ذلك فصوصٍ نصف دائريةٍ في حين يكون الفص الوسطى أو المركزي مدبباً (حميد، 1985: 386) .

وقد ظهر في زخرفة الورقة النخيلية أو المروحة عيون أو ثقوب عند التقاء كل فصين منها، وبهذه الظاهرة تتشابه مع زخرفة ورقة العنب في طراز سامراء الأول، لكن الاختلاف بين استعمال ورقة العنب والمروحة النخيلية، هو أن ورقة العنب استعملت دائمًا بشكلها الكامل سواءً كان ذلك بشكلٍ قريبٍ من الطبيعة في طراز سامراء الأولى، أو في شكلها المحور والمتطور في طراز سامراء الثاني ، في حين نجد أن عنصر المروحة النخيلية قد استعمل بشكله الكامل، بالإضافة إلى الاستعانة بنصف المروحة النخيلية، وكذلك المروحة المفلوقة، أي أن الفص الأوسط المركزي فيها مفلوقٌ بشكلٍ واضحٍ، وقد استعمل الفنانون المسلمون المراوح النخيلية المركبة، فقد أصبح عنصر نباتي آخر يخرج من وسط الفص المفلوق في المراوح النخيلية، والذي هو غالباً ما يكون غصناً صغيراً ينتهي بورقةٍ نباتيةٍ أو وردةٍ أو ثمرةٍ (شكل:10) .

ظهرت تفريعاتٍ حلزونيةٍ أو إفعوانية الشكل تنبثق منها أوراقٌ نباتيةٌ مختلفةٌ، وغالبًا في ما استخدمت هذه التفريعات كأرضيةٍ للموضوعات الرئيسية في الزخرفة، وفي هذا الطراز في سامراء ظهر فكرة تلاصق العناصر الزخرفية

والتي جاءت تتم بعضها البعض، بحيث لا تترك فراغاً بين هذه العناصر الزخرفية، والتي جاءت منفذةً بأسلوبٍ غايةٍ في الدقة والإتقان وتعطي روحاً جمالياً أكثر (شافعي، 1951: 10-12؛ Hameed, 1966: 84-85) .

ومن المميزات الأخرى في تنفيذ زخارف الطراز الثالث هي ظاهرةٌ خروج العناصر الزخرفية النباتية من بعضها البعض، بحيث لا يلبث أن يمتد طرف العنصر الزخرفي حتى ينبت منه عرقٌ آخر، وما أن ينتهي إلا ويخرج منه عرقٌ آخر، وقد انتشرت هذه الظاهرة في الفن الإسلامي بشكلٍ كبيرٍ مع ظاهرة خروج العناصر الزخرفية بشكلٍ مباشرٍ من العروق، وقد شكلت هذه التطورات في الزخرفة الإسلامية في سامراء ثورةٌ في مجال الزخرفة الفنية .

وظهر في الزخرفة الإسلامية مراوحٍ نخيليةٍ بسيطةٍ ينتهي طرفها بشكلٍ حلزونيٍ، وهي خاليةٌ من الفصوص، وأصبح شكلها أشبه بالقلوب، ومع التطور الحاصل لهذه العناصر الزخرفية أصبح فنانو الزخارف الجصية في سامراء، أكثر اعتماداً على المراوح النخيلية البسيطة من اعتمادهم على المفصصة في الزخرفة، وكذلك تميزت الزخارف في هذا الطراز بأنها لم تعد تحصر ضمن إطاراتٍ هندسيةٍ أو شكل حشواتٍ كما في الطراز الأول والثاني، بل إن الذي يغلب على هذا الطراز هو جعل الزخرفة في وحدتين تتكرران بالتبادل أو بشكلٍ لا متناهي (لوحة:13). (حميد، 1985: 387؛ Dimand, 1958: 109) .

وجاءت زخرفة عنصر المراوح النخيلية تُميز الطراز الثالث المحور والتي تتناسب مع أسلوب الحفر المائل أو المشطوف؛ لأنها تمتاز بالمطاطية والقابلية

للتكيف مع المساحة المخصصة لها ،أو حسب موقعها من الوحدة الزخرفية، وكذلك قابليتها على التفرع والتكرار، وعلى الرغم من أن هذه الزخرفة متشابكة العناصر في مظهرها إلا أنها موضوعةٌ ضمن نظامٍ هندسيٍ متكاملٍ.

إن السبب الرئيسي لاستخدام العناصر الزخرفية على الجص في الطراز الثالث هو ملء الفراغ الكلي للسطوح ، المراد زخرفتها من غير أن تظهر خلفياتٍ واضحةٍ للزخارف، فأصبحت العناصر الزخرفية في هذا الطراز يلتقي بعضها ببعض بواسطة خطوطٍ فاصلةٍ هي خطوطٍ لالتقاء العناصر الغائرة في الجص، وهذه العناصر الزخرفية تكون في البداية مسطحةً ثم تلتف باتجاهاتٍ مختلفةٍ تُعبر عن الفكرة المراد تعبئتها فيها.

وأفضل ما تَمثّل الطراز الثالث في قصر بلكوارا (هو بناء الخليفة المتوكل لابنه المعتز في الفترة ما بين 235-245هـ ويقال له اليوم المنقور، ويبعد 16كم جنوب سامراء الحديثة، وهو من أعظم المنشآت المعمارية لكبر مساحته وحجمه وكثرة الظواهر الفنية المعارية فيه، اكتشفه هيرزفيلد سنة 1911م (السامرائي، 1968: 102-105) (مخطط: 2)، وتكون الزخارف على أسلوبٍ واحدٍ ومتكررٍ على مساحاتٍ واسعةٍ من القصر وهذا ما أكسبها ميزةً جماليةً كبيرةً (لوحة: 14).

وجد هذا الطراز في البيوت الخاصة التي اكتشفت في سامراء على كل حائطٍ منها زخارفٌ كثيرةٌ ومتنوعةٌ، وتكون الزخرفة على إطارات الأبواب وزوايا الجدران العليا، وأحياناً على وجوه أقواس المداخل، وتكون الأجزاء السفلية

مغطاةٌ بطبقةٌ من الجص ذات زخارفٍ بارزةٍ، وجاء ممثلاً هذا الطراز في الإيوان الكبير في قصر الجوسق الخاقاني (لوحة : 15) ، ووجدت هذه الزخارف على الجدران كافةً بارتفاعٍ متوسط 90سم وهي بحالةٍ جيدةٍ، تتألف هذه الزخارف من أشكالٍ تجريديةٍ مكررةٍ وتبدو نوعية صناعتها بأنها قد نفذت بطريقة القالب (الجنابي، 1981: 196؛ Creswell, 1958: 285).

وكانت الزخرفة الداخلية الدقيقة للمباني تقام على طول الجدران في الغرف، ويكون فوقها طاقاتٌ زخرفيةٌ، وحتى إطارات الأبواب والشبابيك تكون مزخرفةً أيضًا، أما السقوف فتزخرف بكورنيشاتٍ وأفاريزٍ يصنع معظمها من الجص المزخرف بدقةٍ والملونة في بعض الأحيان.

(السامرائي ب، 1968: 108؛ Hoag, 1963: 18) .

كما يظهر هذا الطراز في قصر الحويصلات أو قصر الجص، وتتألف زخارفه من أوراقٍ وعناقيد العنب، والتي تتوالى وتتوزع بأشكالٍ بديعةٍ تتمثل بأشكالٍ هندسيةٍ سداسيةٍ يعلوها سداسيٍ ثانٍ، في مركز كل واحدٍ منهما ورقةٌ تحيط بها سلسلة أوراقٍ وعناقيدٍ متناوبةٍ، وبين الأشكال السداسية مثلثاتٍ ومعيناتٍ مزينةٍ بكؤوسٍ أو أوراقٍ أو عناقيدٍ، وتفصل هذه الأشكال والمثلثات والمعينات عن بعضها ثلاثة أشرطةٍ مكونةً من سلسلة حلقاتٍ وسلسلة خطوطٍ ومثلثاتٍ صغيرةٍ، وعلى زاوية الجدار زخرفةٌ مستطيلةٌ تقسم إلى ثلاثة أقسام داخلاً كلٌ منها ورقةٌ أو ورقتان أو ثلاث ورقات، وفي طرفي الأبواب عضاداتٍ مكونةً من عناصر مماثلةٍ لعناصر زخرفة الجدران، وأحياناً تكون الزخرفة عبارةٌ

عن سلسلة أوراقٍ داخل إطارٍ جميلٍ (لوحة: 16).(الرشدان والرباعي : 2003 :71).

كذلك عثر في بعض الغرف في هذا القصر على قطعةٍ جصيةٍ مزخرفةٍ تمتاز عن غيرها بميزتين وهما: أن إحداهما كانت ملونةً باللون الأحمر بشكلٍ تام، والثانية أنها شبيهةٌ بحشوة بابٍ مصنوعٍ على طريقة الخرط، ودوائرٍ محفورةٍ داخل مربعاتٍ، والبعض الآخر من الأشكال مكونةٌ من زخرفة زهريات، والقسم الأيسر مكونٌ من سلسلةٍ من أقراصٍ محفورةٍ داخل مربعاتٍ تلتصق ببعضها ، وأفضل ما يمثل هذا الطراز هو ما وجد في قصر بلكوارا، وقد جاءت الزخارف في هذا القصر على أسلوبٍ واحدٍ ومميزٍ، وتم تنفيذها على مساحاتٍ واسعةٍ في هذا القصر، مما أكسبها ميزةً جماليةً كبيرةً (السامرائي ب، 1968: 107-108).

يتضح لنا مما سبق أن الطراز الأول هو الأقدم، وقد كان سائداً في الفترة الأولى من عهد سامراء، حيث تم استعماله في قصر الجوسق الخاقاني في باب العامة 221هـ /836م، وما أن ظهر الطراز الثاني حتى أصبح هذا الطراز هو الطراز الشائع والغالب في الزخرفة الجصية، ومن خلال التطور الحاصل على هذا الطراز لم يلبث أن أصبح الطراز الثالث هوالغالب، كما نراه قد استعمل في تزيين قصر بكلوارا ما بين الأعوام 240 - 245هـ / 854 - 859م، ولربما استعمل البعض الطراز الأول في الزخرفة إلى جانب استعمال الطراز الثالث.

حيث إن الفرق بين التاريخين لا يزيد عن ربع قرن، وهذه الفترة هي فترةٌ قصيرةٌ في تاريخ تطور الزخارف، والتي تستغرق في الغالب أجيالاً وقروناً لكي تتم فيه عملية التطور والنضج الفني، ويمكن اعتبار أن ما حصل من تطورٍ في زخارف سامراء، هي ثورةٌ فنيةٌ عظيمةٌ وكبيرةٌ خلال هذه الفترة القصيرة.

لقد جاء هذا التنوع في الزخرفة مختلفاً في الطرز الثلاثة، والاختلاف في الزخرفة للعناصر الهندسية والنباتية، يمثل إبداعاً للفنان العربي المسلم في العصر العباسي الثاني، وهذه إشارةٌ إلى الرخاء الاقتصادي والاستقرار السياسي ونهوض العمران، إضافةً إلى شيوعها بشكلٍ كبيرٍ لتصبح ميزةً من مميزات العصر العباسي، مع وجود الاختلافات في الأشكال الزخرفية المنفذة للعناصر النباتية والهندسية في كل طرازٍ، والتي تختلف من دارٍ إلى دارٍ أخرى، حتى أن الاختلافات تتباين من قاعةٍ إلى أخرى في الدار الواحدة، وهذا يرجع إلى محاولة البعد عن التقليد وإلى عدم امتلاك أصحاب الحرفة الزخرفية الفنية للقوالب الجاهزة.

كما وضحت هذه الطرز الثلاثة ما وصل إليه الفنان العربي المسلم من إبداعٍ وتطورٍ، وما تميز به فنه من الدقة والمهارة في التنفيذ ومحاولة ملء الفراغ بين العناصر الزخرفية الكبيرة بعناصرٍ زخرفيةٍ دقيقةٍ، وبهذا تم إنشاء أساليبٍ فنيةٍ متميزةٍ، أظهر فيها الفنان شخصيته وخياله الواسع والمرهف وبراعة يده، وحاول تجسيد وإظهار كل ذلك في محاولةٍ لإثبات الوجود بما أوتي من مهارةٍ لينفذها على هذه الطرز الزخرفية الجصية في سامراء **(ياسين : 2006 : 73).**

تقنية صناعة الطراز الثالث

يمثل الطراز الثالث كما أشرنا سابقاً المرحلة الأخيرة من مراحل تطور الطرز الجصية في سامراء من حيث مميزاته والعناصر الزخرفية وطرق التنفيذ، بالإضافة إلى طريقة وأسلوب صناعتها، إذ دخلت فكرةٌ جديدةٌ في الصناعة تمثلت بالصب في القوالب.

إن السبب في إدخال هذه الطريقة في الصناعة هو الحاجة إلى استخراج نسخٍ متعددةٍ للوحدة الزخرفية الواحدة، بحيث تكون متماثلةٌ ومتطابقةٌ، إضافةً إلى زيادة الميل إلى الاقتصاد في النفقة وسرعة الوقت في التنفيذ، وهذا ما يطلبه التوسع العمراني الذي اشتهرت به مدينة سامراء خلال وقتٍ قصيرٍ لا يتجاوز نصف القرن، ونتج عن ذلك أساليبٌ صناعيةٌ بسيطةٌ كان لها الفضل في تطور الصناعة الزخرفية في الطراز الثالث، مع أنها احتفظت بملامحٍ كثيرةٍ ذات أصولٍ هلنستيةٍ وساسانيةٍ مثل المراوح النخيلية والورقة الجناحية والعناصر الكأسية الكاملة والمقسومة، فالتغير الذي طرأ عليها ناتجٌ عن التغيير في بعض الجزيئيات الداخلية والخارجية والتي نفذت في الطراز الثالث (الشافعي، 1951: 4-5).

يمتاز الطراز الثالث بميزتين تساعدان في الحصول على ما يلائم الحاجة إلى أساليبٍ صناعيةٍ ذات طابعٍ آليٍ بسيطٍ وهو الصب في القالب، والميزتان هما:

- استخدام طريقة الحفر المائل أو المشطوف، حيث كان أسلوب صناعة القوالب سبباً في انتشار وظهور القطاع المشطوف في تقنية عناصر هذا الطراز.
- التخلص من الأرضيات العميقة.

وبالتالي يسهل كثيراً عملية الصب في القالب (Creswell,1958:290;Dimand,1958:89).

وقد جاءت فكرة الصب في القوالب من قبل الفنانين الساسانيين والذين كانت لهم خبرةٌ واسعةٌ وكبيرةٌ بأساليب صناعة الجص، وكانت من المواد الرئيسية المستعملة في طلاء الواجهات الداخلية والخارجية للجدران المشيدة بالآجر أو اللبن، فكان لهذه الأساليب الفضل الكبير في تزويد الفنانين المسلمين في العصر العباسي، وخاصة في سامراء بأسلوب هذه الصناعة مما ساعدهم في إحداث هذه الثورة الفنية العظيمة، والتي أصبحت فيما بعد زخرفةً دولةً عرفت باسم سامراء (سامرائي ب،171:1968؛ شافعي، 8:1951).

استخدم في إنتاج هذا الطراز أسلوب الصب في القالب لاستخراج نسخٍ متعددةٍ ومتكررةٍ من وحداتٍ زخرفيةٍ تغطي مساحاتٍ كبيرةٍ بوقتٍ قصيرةٍ، وتتلخص خطوات هذه الطريقة بما يلي:

1. تُعمل ألواحٌ من الجص ويرسم عليها النمط الزخرفي (Pattern) المراد تكراره بسن مدبب أو قلم، حيث يتم حفرها أحيانًا على الخشب بدلاً من

الجص، ويستخرج من هذا النموذج الإيجابي قالبٌ سلبيٌ من مادة الطين أو الجص، حيث تحرق هذه القوالب المصنوعة من الطين المحروق لإكسابها الصلابة اللازمة لاستخراجها، فالفنان استفاد من ميزة سرعة تصلب الجص في هذه التقنية (Crreswell,1958:290).

2. يُطلى القالب السلبي بمادةٍ دهنيةٍ تمنع التصاق الجص اللين بجدار القالب، والذي يصب فيه لاستخراج العدد المطلوب من النسخ الإيجابية، وبالتالي تسهل في عملية رفع لوح الجص بعد التشكيل، فالزخارف في هذه الطريقة لم تكن ترسم على الجدران مباشرةً وتحفر الخلفيات لتبرز العناصر الزخرفية، بل كانت تعمل مرةً واحدةً على قالبٍ مصنوعٍ من الطين المحروق، ثم يرفع عنها القالب بعد جفاف الجص وتصلبه.

في الواقع أن الطريقة الأولى تبدو أكثر ابتكارًا وفيها مجالٌ للتجديد والتنوع ، في حين أن الطريقة الثانية وهي وضع حشواتٍ جصيةٍ زخرفيةٍ معمولةٍ بطريقة الصب، والتي يتكرر شكلها بالطريقة والأسلوب نفسه على سطح الجدران، وتظهر أحيانًا مشوهةً بعد رفع القالب عنها، ويتطلب عمل أكثر من قالبٍ سلبيٍ إذا كان العدد المطلوب من القوالب الإيجابية كبيراً ، حيث إن القالب السلبي يتلف من تكرار الصب فيه وخاصةً إذا كان مصنوعًا من الجص.

إن صناعة وعمل القوالب لزخارف الطراز الثالث كان سبباً في انتشار ظاهرة القطاع المشطوف في عناصر هذا الطراز، ثم أصبحت من أهم مميزات هذا الطراز. (مرزوق،1971:24؛ Shafi,I,1957:220).

لعبت تقنية التصنيع في الطرز الثلاثة سواء الحفر العميق أو الصب في القالب دوراً كبيراً في تشكيل الزخارف، فقد كانت هي السبب الرئيسي في تطور هذه الزخارف نحو الأفضل والأجمل والأبسط، خاصةً إن تقنية الصب في القالب كانت هي السبب في ظهور الحفر المائل أو المشطوف للزخارف، و جاءت تتناسب مع العنصر الزخرفي (المراوح النخيلية وأنصافها) ، بحيث أعطت هذه التقنية للفنان السهولة والمرونة في عمل وتشكيل هذه الزخارف، خاصة لقابلية هذه الزخرفة على ذلك، وبالتالي أصبح ذوق الفنان المسلم في تطور الزخارف يعتمد بناءً على التقنية التي كان لها دورٌ في نضوج وإبراز هذه الزخارف بشكلها المطور، الذي ظهر في سامراء حيث اختاره الفنان المسلم لكي يمثل هذه التقنية عليها ، وبرزت بأسلوبٍ جميلٍ قد لاقى رواجاً منقطع النظير، فأصبحت تمثل ثورةً فنيةً انطلقت من سامراء إلى غيرها من المناطق، فأعطت الفن الإسلامي تطوراً جديداً يتناسب مع الحضارة الإسلامية والعقيدة السمحة التي تركز على مبدأ عدم مضاهاة خلق الله، ومنها انطلق الفنان المسلم في خياله ليطور فنه نحو الأفضل على هذا الأساس.

مثلاً: جاءت تقنية الحفر العميق تتناسب مع طبيعة الزخرفة وخاصة أوراق الكرمة وعناقيدها بشكلٍ عام، حيث سمحت هذه التقنية للفنان في إبراز البراعة

والدقة وتشكيل التفصيلات الدقيقة للعناصر النباتية ، فجاءت تظهر بشكلٍ واضحٍ خاصةً وأن الفنان استعمل المثاقب والأزاميل بالإضافة إلى الأدوات الحادة لعمل هذه التفاصيل، وجاءت هذه التقنية تُلبي حاجة الفنان لعمل الزخارف بدقةٍ ومهارةٍ، فكان لهذه التقنية دورٌ كبيرٌ في تطور تشكيل الزخارف وتمثيلها على المساحات المعدة للعمل عليها.

تأثيرات طرز سامراء

في الزخارف العربية الإسلامية

ما أن تم تشييد مدينة سامراء حتى انتشرت نميزة فن تطور الزخارف على الجص إلى العالم الإسلامي بطوله وعرضه، ولم تقف عند هذا الحد بل تطورت خارج سامراء إلى الفنون التطبيقية الأخرى، كالجص والخشب والخزف والتحف وغيرها من الفنون، وأصبحت هذه الطرز سريعة الانتشار، وسيتم توضيح انتشارها والتطور الحاصل عليها حسب المناطق بدءاً بالعراق وانتهاءً بالمغرب العربي.

العراق :

انتشرت الزخارف السامرائية في العراق وحافظت على مميزاتها لفتراتٍ طويلةٍ، وكان لها أثرٌ كبيرٌ في تطور الفن، إن أهم ما يميزها هو شيوع وكثرة استخدام الطراز الثالث، إضافةً إلى استخدام الطراز الثاني ولكن بشكلٍ قليلٍ، إذ إن الطراز الثالث قد استخدم في الحفر على الخشب حيث عثر في قصر الجوسق الخاقاني على ألواحٍ خشبيةٍ (لوحة: 17)، وظهر النمط التجريدي لهذا الطراز حيث احتوى على رسومات بحتةٍ ذات أسلوبٍ إسلاميٍ خالصٍ يشبه تلك التي وجدت في أسلوب زخارف سامراء الجصية، وقوام هذه الرسومات موضوعاتٍ وأفكارٍ فنيةٍ نباتيةٍ تقليديةٍ ملونةٍ باللون الأبيض والأزرق والأحمر

والأصفر، وتم تحديدها باللون الأسود (السامرائي ب، 1968: 178-179؛ Dimand, 1958:20).

الطراز الأول في الحفر على الخشب يتمثل في التحف الخشبية مثل منبر جامع القيروان الذي جلب من بغداد سنة 248هـ/862-863م (لوحة: 10)، وهو تاريخٌ معاصرٌ لإنشاء مدينة سامراء، ومن الأمثلة الأخرى الباب الخشبي الذي عثر عليه في تكريت والمحفوظ في متحف بناكي في أثينا (لوحة: 9) (باب بناكي الذي يعود إلى القرن3هـ / 9م).

أسلوبه يوازي أسلوب الطراز الأول في الحفر على الجص في سامراء، والذي اتسم بالتقاليد الهلنستية والساسانية ، بالإضافة إلى التطور الكبير المحلي، وقد تطور الحفر على الخشب باستخدام الطراز الثالث عندما استعمل الفنانون الخشب في صنع القوالب السلبية لتنفيذ الزخارف الجصية فأقبلوا على هذا الأسلوب وتوسعوا باستعماله في زخرفة الأخشاب (الشافعي، 1951: 16؛جساب : 2014 : 164).

وقد كشفت الحفريات الأثرية في العراق في مدينة البصرة عن قصرٍ فخمٍ زين فيه العديد من قاعاته بالزخارف الجصية من طراز سامراء الثاني، ويرجح أن هذا القصر يعود إلى نهاية القرنين 3هـ أو بداية القرن 4هـ / 10م، وقد اعتمدت الزخرفة الجصية في هذا القصر، كما هو الحال في سامراء على

الموضوعات النباتية من أوراق وعناقيد عنب محورةٍ ومبسطةٍ بشكلٍ لا يختلف إلا بقليلٍ من التحوير والتبسيط عن طراز سامراء الثاني (لوحة: 18).

ومن الأمثلة الأخرى على انتشار طراز سامراء في العراق إفريزٌ جصيٌ في كنيسة الرصافة الكبرى وترجع إلى نهاية القرنيين 3هـ وبداية القرن 4هـ، وهو أيضاً من الطراز الثاني من طرز سامراء، وهناك حشواتٌ موجودةٌ في ماري يعقوب بالموصل و جاءت تزين محرابين على جانبي محرابٍ كبيرٍ وترجع إلى نهاية القرن 3هـ أو بداية القرن 4هـ، والأمثلة كثيرةٌ على الزخارف الجصية في العراق المتأثرة بأسلوب سامراء (السامرائي ب، 1968: 179) .

كما تمثلت زخارف سامراء وخاصة الطراز الثالث في صناعة الأساور والمجوهرات التي تميزت بزخارفها النباتية ، وجاءت تقسم السطح إلى حقولٍ بشكلٍ أفقيٍ أو عموديٍ، واحتوت بداخلها مراوحٍ نخيليةٍ غير مفصصةٍ تحصر بداخلها مراوحٍ صغيرة الحجم، تلتوي بشكلٍ انسيابيٍ لتنتهي رؤوسها بشكل أنصاف مراوحٍ نخيليةٍ أخرى، وقد نفذت هذه الزخارف بطريقة الطرق وبشكلٍ مائلٍ، وبهذا تتشابه مع طراز سامراء الأخير الثالث والذي يعتمد على المراوح النخيلية والقطع المائل في الزخرفة (حميد، 1985: 284) .

ومع الزمن أخذت الزخارف في العراق تقترب من الأسلوب القديم الهلنستي، وتتبادل معه التأثيرات كما هو الحال في مصر، فقد برزت هذه التأثيرات في منتصف القرن 5هـ /11م، ومع هذا لم يختفِ أسلوب سامراء بعد

امتزاجه بالأساليب الفنية القديمة، بل بقي يحتفظ بأسلوب سامراء لكن في حدودٍ ضيقةٍ، وأخذ من المميزات القديمة مع تطوراتٍ خفيفةٍ لم تؤثر على الهيكل والروح العربي الإسلامي، فبقي سليمًا حتى القرن 8هـ/14م ، وخرجت منه بعض التأثيرات التي وصلت إلى آسيا الصغرى في القرن 7هـ/13م.

إيران وبلاد فارس :

يظهر تقليد ومحاكاة زخارف سامراء الجصية في الزخارف الجصية الإيرانية والتي نقلت نسخةٌ طبق الأصل عن الطراز العباسي في سامراء، ومن الأمثلة التي تظهر على هذه الطرز نجدها في تزيين الأقسام الداخلية في مسجد نايين Nayin (لوحة: 19أ)، في وسط إيران قرب يزد والتي تزين زخارف الكرمة ذات الصلة بالطراز السامرائي الثالث، وأيضًا زخارف شجرة النخيل التي أخذت أسلوبًا جديداً في الإفراط في زخرفة السطوح ،وربما أن هذه الزخارف الموجودة في نايين جاءت نفذت خلال حقبةٍ لاحقةٍ لتلك التي وجدت في سامراء، والتي تعود إلى نهاية القرن 9هـ حيث تمثلت هذه الزخارف في الأجزاء المحيطة بالمحراب، واحتوت أيضًا على إفريزٍ كبيرٍ اشتمل على آياتٍ قرآنيةٍ (لوحة: 19ب).

(Dimand, 1958: 90; Pope, 1968: 1270-1274).

من الأمثلة الأخرى: ما كشفت عنه الحفريات الأثرية الأمريكية في مدينة نيسابور في خراسان وهي تشبه إلى حدٍ كبيرٍ الطراز الثاني، وهذه الحفريات

سلطت الضوء على عددٍ من الرسومات الجدارية والنحت بالجص، وجاءت الزخارف الجصية في نيسابور على عدة مبانٍ مختلفة من مناطقٍ معروفةٍ باسم Sabzpushan , Tappe medrasa، وهذه الزخارف التي ظهرت في تلك المواقع لونت أصلاً باللون الأبيض والأصفر والأزرق والأحمر، ومن أبرز الزخارف تفريعات مراوح النخيل ذات الفصوص الرباعية أو السداسية، وهي مشابهةٌ لتلك التي وجدت في سامراء، وتميزت هذه اللفائف الزخرفية بالتحوير التام وتحمل أيضًا أربعةٌ أو ستةٌ من الفروع النباتية التي وضعت بدائرةٍ حول زخرفةٍ مركزيةٍ وجرى ترتيبها بحلقةٍ حلزونيةٍ (لوحة: 20**).**

احتوت أيضًا على أنصاف مراوحٍ نخيليةٍ بدون فصوصٍ كما في الفن الساساني، ووجدت أيضًا المراوح النخيلية الثلاثية الفصوص وأخرى مركبةٌ، والزخارف الجصية التي وجدت في نيسابور سلطت الضوء على تأثرها بأسلوب وتنفيذ زخارف سامراء، كما تأثرت أيضًا بالأساليب الساسانية في تقنية وزخرفة الجص القديمة، وبهذا المعنى فقد تطورت بأسلوبٍ مشابه لما ظهرت عليه في فتراتٍ لاحقةٍ في العراق من تأثر بالجذور القديمة للزخرفة (حميد، 1986**:** 393؛ Dimand, 1958: 90-91**).**

ظهر تأثير أسلوب سامراء في الزخرفة على الجص في الزخارف الجصية المحيطة بمحراب جامع حيدرية بمدينة قزوين والتي يرجع تاريخها إلى النصف

الأول من القرن6هـ / 12م، وزخارف جامع همدان الذي شيد في النصف الثاني من نفس القرن (Grabar, 1973: 171-172).

ومن الأمثلة الأخرى محراب مشهد مصريان – The Mihrab Mashhadi Musriyan على الحدود الفارسية في غرب تركستان.

ومحراب هذا المسجد له أهميةٌ خاصةٌ لأن له علاقةٌ بالزخارف الجصية في مسجد نايين الجامع وزخارف مدينة سامراء من حيث التشابه في الطراز الزخرفي.

ومن الزخارف التي احتواها المحراب أنصاف أوراق النخيل الأحادية، إضافةٌ إلى أوراق الكرمة وقطوف العنب التي اتسمت بالسمة الفنية العباسية وتمثلت في الأشرطة بالإضافة إلى وجود أوراق الأكانثوش (Flury, 1964: 2723-2724).

بلاد الشام :

في بلاد الشام الأمثلة قليلةٌ جداً على تمثيل أساليب وطرز سامراء على الجص فيها، والتي لا تساعد على تتبع سير التطور في الزخارف، حيث إن بعض الباحثين أمثال ديماند يميلون إلى الظن بأنها لم تكن بتلك القوة التي سادت عليها تأثيرات طرز سامراء في مصر، فقد حصل امتزاجٌ بينها وبين الأساليب الهلنستية، ولكن يعتبر أقل من الفترة التي تم فيها الامتزاج في مصر، ومن الأمثلة على ذلك تيجان الأعمدة الرخامية التي عثر عليها في (مدينة الرقة)،

وتي تقع بين الرصافة ودير الزور في سوريا، وهذه التيجان محفوظةٌ في متحف المتروبوليتان (Dimand, 1958: 86).

نسبها ديماند خطأً إلى سنة 800م على الرغم من أن زخارفها تنسب إلى الطراز الثالث من طرز سامراء على الجص، ومن المرجح أنها تعود إلى حوالي سنة 850م، وربما السبب الذي أوقع ديماند في هذا الخطأ هو تأثره بتأريخ هيرزفيلد للزخارف الجصية، وأحد هاذين التاجين مزخرفٌ بصفين من مراوحٍ نخيليةٍ العلوي منها يشتمل على نصف مروحتين نخيلتين متصلتين على اليمين واليسار بزهرة اللوتس، أما السفلى فعليها تفريعاتٌ لمراوحٍ نخيليةٍ.

أما التاج الآخر فيمثل طراز سامراء الثالث المنفذ بالحفر المائل أو المشطوف، ونقش عليه تفريعاتٌ لمراوحٍ نخيليةٍ على هيئة زهرة اللوتس المطورة والمحفورة حفراً مائلاً، وفي أركان التاج أوراق الأكانثوش (لوحة: 21 أ،ب).

مصر :

انتقلت الطرز السامرائية في الزخارف الجصية إلى مصر والتي كان لها صدىً كبيرًا في مصر، وخاصةً في مدينة الفسطاط وغيرها من المدن المصرية، وكان ذلك على يد أحمد بن طولون مؤسس الأسرة الطولونية 254-270هـ/ 868-884م، وتظهر هذه الزخارف جليةً وواضحةً في جامع أحمد بن طولون (لوحة: 22)، وأيضًا في زخارف البيت الطولوني في العسكر، إضافة إلى زخارف دير السريان في وادي النطرون، إذ نجد فراغاً في صناعة الجص يستغرق نصف

قرنٍ تقريباً على شكل حلقاتٍ من الزخارف المحفورة على الخشب، وكلها من الطراز الثالث السامرائي، أما أول حلقةٍ ثابتهٍ في التاريخ في الحفر على الجص فهي زخارف الأزهر في مصر التي ترجع إلى الخلفاء الفاطميين المعز بن تميم معد 341-365هـ/952-975م، والعزيز أبي منصور نزار 365-386هـ/975-991م (حميد،1985: 393؛ شافعي، 1951: 21؛ خضر: 2008 : 74**).**

إن الزخرفة في المسجد الطولوني مستوحاةٌ زخارفه وموضوعاته وأشكاله الزخرفية من الآثار العربية الإسلامية التي عرفها الفنانون في ذلك العصر، واشتقت بعضها من آثارٍ غير إسلاميةٍ شاهدوها أو شاهدوا نماذجٍ لها سواءً كانت هذه الزخارف في شكلها ذات أصلٍ ساسانيٍ، وأخرى أصلها هلنستي والبعض الآخر ذات أصلٍ بيزنطيٍ، وقد أثبتها بعض المستشرقين لكن بكثير من الظلم والإجحاف بحق المسلمين في تطوير الفنون.

إن الفنانين في العصر الطولوني أثبتوا مهارةً في تنسيق الأشكال المقتبسة ليخرجوها في صورةٍ جديدةٍ ومبتكرةٍ، فمما يلاحظ في الزخارف الطولونية عند مقارنتها بالزخارف السامرائية نجد أنها في المسجد الطولوني لم تتبع طريقة الصب الآلي للجص وهي طريقةٌ كانت متبعةٌ في الطراز الثالث في الجص في سامراء (فكري، 1961: 127-131؛ Hoag,1963: 18-19; Diez, 1915: 43**).**

إذ كانت الزخرفة الطولونية تحفر مباشرةً على الجص بعد تفريغها وتسويتها على المسطحات المراد زخرفتها، وبعد ذلك يهذب بالنحت بعد جفافه وبهذا لا يبدو الأسلوب الفني جامداً كما هو في الطرز السامرائية، ويلاحظ أن الزخارف الطولونية اتبعت التنفيذ المسطح للزخرفة بحيث تظهر الأشكال على مستوىً واحدٍ، فهي بذلك ليست كالنحت الذي تظهر فيه البروز من ناحيةٍ والغور من ناحيةٍ أخرى وذلك من حيث التصميم.

أما من حيث الأسلوب فقد اتبع الفنانون في المسجد الطولوني طريقتين :

الأسلوب الأول: يتميز بتداخل الأشكال وتشابكها فهو يعبر عن أشكالٍ متشابكةٍ ومتكررةٍ في زخارف أوراق النبات وأغصانه بحيث تتداخل في بعضها البعض، ولا ينتهي العنصر منها قبل أن يبدأ عنصرٌ آخرٌ من جديد، حيث إن الواجهة الأمامية لمسجد ابن طولون تظهر فيه الزخرفة فائقة الجمال وبأسلوبٍ متناسقٍ في خطوط الجص، فتزين الزخارف الجصية الجدران بعنايةٍ فائقةٍ وبشكلٍ مكثفٍ لأعمال الجص.

الأسلوب الثاني: يتميز بتناوبه وتجدده ويعبر عن أنماطٍ متنوعةٍ ومختلفةٍ من الأشكال الهندسية والنباتية ، تتكرر بالتناوب وبالتجديد، فظهرت في مسجد ابن طولون زخارفٌ جصيةٌ في بطون العقود وحولها ونحتت الأشرطة الكتابية بأعلى الجدران الداخلية، ووجدت أيضًا في بواطن أعتاب مداخل هذا المسجد (فكري، 1961: 131؛ Dimand, 1968: 310-316).

وقد عبرت زخارف المسجد الطولوني عن روح الزخرفة الإسلامية وخصائصها التي تأثرت بالعقيدة الدينية، وتطورت الزخرفة الهندسية وأصبحت مميزةٌ بالنسبة للزخرفة العربية الإسلامية ، حيث امتزجت بالأشكال النباتية، وتظهر ميزةٌ أخرى للزخرفة الإسلامية في المسجد الطولوني وهو الخيال الذي انطلقت بها الزخارف النباتية والهندسية إلى اللانهاية، ومن هنا خرجت أشكالٌ جديدةٌ مثال المضلعات النجمية التي تعتبر عنصراً في الزخرفة الإسلامية، و زخرفت بها بواطن العقود واختلطت بعناصرٍ زخرفيةٍ أخرى ، كما ظهرت أيضًا في زخارف المسجد الطولوني ميزةٌ أخرى وهي التكرار في الزخارف النباتية أو الهندسية طبيعية أو خيالية بحيث لا يمل المرء من النظر إليها (لوحة: 23).

من المميزات الأخرى هي ملء الفراغ وأيضًا الكتابة بالخطوط الكوفية التي تؤطر النوافذ إلى جانب العناصر النباتية، ووجدت أيضًا في بواطن أعتاب مداخل هذا المسجد نماذجٌ أخرى في صناعة الحفر على الخشب، و تشبه ما عثر عليه في قصر الجوسق الخاقاني و جاءت ممثلةً بأسلوب الطراز الثالث في الحفر على الجص في سامراء (فكري، 1961: 123-136؛ Diwz, 1915: 43).

أما في الكنيسة العذراء في دير السرياني بوادي النطرون في سيناء مصر فقد زينت الزخارف الجصية الجدران الداخلية لهذه الكنيسة، وجاءت تمثل التأثير السامرائي في هذه الزخارف الجصية، وجاءت تشبه زخارف سامراء بعنقود العنب المفسخة والتي استمرت ولكن بشكلٍ أكبر.

ومع الزمن بدأ تحول في الذوق والمزاج الفني والذي يتضح في ميل العروق بعد قصرها في زخارف سامراء في الطراز الثالث، إلى الامتداد في حركاتٍ حلزونيةٍ ومنثنيةٍ، وهذه الحركات مستمدةٌ من الأساليب الهلنستية والبيزنطية، كما تغير الذوق في رسم بعض العناصر الزخرفية مع احتفاظها بالتأثيرات السامرائية، وعادت الأرضيات إلى الظهور والاتساع تدريجياً، وصارت خطوط التطور في توازنٍ وانتظامٍ في مادتي الخشب والجص، والتي تطورت منها زخارف سامراء على الجص وانتظمت الزخارف الجصية بشكلٍ واضحٍ في زخارف الأزهر، واستمرت التأثيرات للطرز السامرائية المثلة على الحجر مع العودة لاستعمال الأساليب الهلنستية، فالأرضيات واسعةٌ والعروق طويلةٌ ومتموجةٌ وحلزونيةٌ كما كانت في طرز سامراء (حميد، 1985: 393؛ شافعي، 1951: 22) .

المغرب والأندلس :

لم يتعدَّ صدى التأثيرات السامرائية القوية الحدود الغربية من مصر إلا أن حالاتٍ قليلةٍ منها تمثل فيها هذا التأثير، كما في محراب ومنبر جامع القيروان في تونس ، كالبلاطات الخزفية ذات البريق المعدني في جامع القيروان (لوحة : 24) التي تنسب إلى النصف الثاني من القرن 3هـ / 9م ، والتي كانت فيها سامراء عاصمةً للعباسيين، وهذه الزخارف الرخامية لمحراب جامع القيروان في تونس شيدت من قبل زيادة الله بن إبراهيم بن أغلب ثالث أمراء الأغالبة الذي

قام بهدمه وإعادة تشييده سنة 221هـ/836م (Ettinghausen and Grabar,1987: 105-107).

وما يزال محراب هذا الجامع تغطيه مساحةٌ مستطيلةٌ حوله بلاطاتٌ، وهي مربعة الشكل أبعادها 20×20سم، وسمكها 1سم، ويغلب عليها اللون الذهبي والأخضر، وكلها من أبدع ما أنتجه الخزافون في الطرز العباسي، وقوام زخرفتها دوائرٌ فيها نقاطٌ ورسومٌ نباتيةٌ أهمها وريدةٌ ذات خمسة فصوصٍ وسبعة فصوص، ووريداتٍ نخيليةٍ غير منتظمة الشكل، ومربعاتٍ وخطوطٍ متكسرةٍ وخطوطٍ متوازيةٍ تقطعها خطوطٍ أخرى متوازيةً أيضًا، وعلاماتٍ تظهر كأنها تقليدٌ لحروفٍ كوفيةٍ، وهذه البلاطات من القاشاني قد جلبت من بغداد للأمير الأغلبي ما بين الأعوام 242-248هـ / 856 – 862م (حسن، 1981: 60؛ Rice, 1975: 41-44; Dimand, 1968: 322-325).

وهناك مميزات في المغرب والأندلس تشبه مميزات سامراء وهي تلاصق العناصر الزخرفية وخروجها وإتمام بعضها البعض، ثم تحدب قطاعها وزاد عليها في المغرب والأندلس ذوقٌ جديدٌ من التجسيم، إذ تتفاوت مستويات الزخارف وتلاصق بعض العناصر فوق البعض الآخر، وتضافرها أحيانًا مما يعطي ظلالاً متفاوتةٍ في العمق، ويسمى هذا الأسلوب بالطراز المتلاصق وهي ميزةٌ مغربيةٌ أندلسيةٌ، وظهرت أيضاً ظاهرة خروج العروق النباتية مباشرةً من العنصر الزخرفي. (سعيد : 2012: 58).

ومن الأمثلة على ذلك باب قصبة عوديا في مدينة الرباط وتيجان أعمدة لمسجد في مدينة تنحل ومحراب المسجد وإفريزٍ في مدينة توزر وتيجان أعمدة في مسجد الكتيبة في المدينة مراكش وتيجان أكتاف كنيسة القديسة ماريا البيضاء وكلها تعود إلى القرن 6هـ/12م .(شافعي، 1951: 27-28).

وبالرغم من التشابه ما بين مميزات هذه الأمثلة ومميزات زخارف سامراء إلا أن طرز سامراء ليس لها أثرٌ كبيرٌ على الزخارف المغربية والأندلسية المتلاصقة، وذلك لأن أساليب سامراء بقيت إلى القرن 8هـ / 14م في فارس والعراق فقط.

أما في مصر فهي الأقرب إلى الغرب الإسلامي حيث كانت صلة الوصل قد اختفت منها في أول القرن 5هـ/11م.

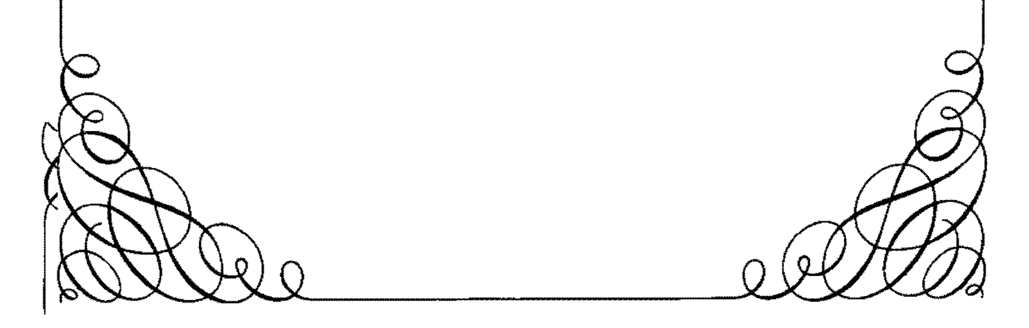
إضافة إلى أن الزخارف المتلاصقة في المغرب والأندلس كان لها طابعٌ خاصٌ من حيث تفاوت المستويات للعناصر المحلية، ويمكن القول أن تلك الظاهرة هي إحدى الظواهر المحلية في تلك البلاد.



الفصل الرابع

الأصول الفنية للعناصر الزخرفية

في الزخارف الجصية السامرائية



الفصل الرابع
الأصول الفنية للعناصر الزخرفية في الزخارف الجصية السامرائية

اتجـه الفنـان العربـي المسـلم فـي الفتـرة الثانيـة مـن العصـر العباسـي إلـى استخدام أسلوب تنفيذ الزخارف النباتية والحيوانية والهندسية على الجص بشكلٍ متطورٍ ومتنوعٍ، بالرغم من أن هذه الزخارف ترجع في أصولها إلى ما قبل الإسلام، واستمر استخدامها في العصر الأموي، لكن هنا أدخل الفنان المسلم في العصر العباسي مميزاتٍ جديدةٍ في تنفيذه للعناصر الزخرفية من حيث الشكل وأسلوب التنفيذ، وقد توضح هذا التطور في الطرز الثلاثة للزخارف الجصية في سامراء، ومع ذلك فالعناصر الزخرفية النباتية ذات أصولٍ قديمةٍ، وسنوضح التطور الحاصل على كل عنصرٍ من العناصر ، وأيضاً في كلٍ من أوراق وعناقيد عنب والمراوح النخيلية وكيزان الذرة والصنوبر والوريدات الصغيرة. **(حسين : 2005: 81).**

العناصر النباتية :

المقصود بها كل زينةٍ وحليةٍ زخرفيةٍ تعتمد في رسمها أو نقشها على عناصر النبات وأجزائه، سواءً كانت أوراقًا أو سيقانًا أو ثمارًا نباتية بمختلف أشكالها وصورها، وقد مثلت بشكليها الطبيعي والمحور بهيئة رموزٍ أو أشكالٍ مجردةٍ بعيدةٍ عن الطبيعة أو قريبة من الطبيعة بشكلها الواقعي، حيث استخدم التجريد في

ملء الحشوات الزخرفية وسد الفراغات وتغطية الأرضيات، وقد تجلت فيما بعد زخرفة الأرابيسك، وأطلق عليها اسم التوشيح أو الرقش العربي (الجنابي، 1981: 143).

إذ استخدمت العناصر الطبيعية بشكلها الأصلي في زخارف الطراز الأول على الجص في سامراء، وتمثل ذلك في أوراق العنب الثلاثية والخماسية الفصوص بشكلها المقعر والتي يظهر عليها التعرق النخيلي والثقوب التي تفصل بين الفصوص وعناقيد العنب الثلاثية، التي تظهر بشكلها الدائري ذات القطاع المحدب ، و يظهر فيها العمق والتجسيم وقربها من الطبيعة بالإضافة إلى الأشكال النباتية الأخرى كالمراوح النخيلية وكيزان الصنوبر والوريدات.

واتسم الطراز الثاني ببعده القليل عن الطبيعة بالاتجاه نحو التجريد والبساطة في رسم العناصر النباتية لسيقان وأوراق العنب الثلاثية والخماسية وعناقيده التي قل فيها العمق والتجسيم، وتضاءلت خلفيات الرسم بعد أن كانت في الطراز الأول بارزةً وظاهرةً، وأصبحت فصوص هذه الأوراق تمثل بشكلٍ دائريٍ وتحف بها مسنناتٍ، واختفت فيها البراعم التي تنطلق منها هذه الفصوص.

تمثل التجريد بشكله التام في الطراز الثالث، إذ ابتعد الفنان عن تمثيل الزخارف النباتية بشكلها الأصلي، واعتمد على المراوح النخيلية وأنصافها كعنصرٍ أساسيٍ في الزخرفة، بدلاً من ورقة العنب وعناقيدها الذي ظهر بشكلٍ

رئيسيٍ في الطراز الأول، وذلك لطواعية وقابلية المراوح النخيلية للتقنية الجديدة التي نفذ بها هذا الطراز بعناصره، وجاءت تتلاءم مع هذه التقنية، وكانت السبب في ظاهرة الحفر المائل أو المشطوف بالزخارف النباتية، حيث أصبحت حوافها تتقابل بشكلٍ مائلٍ، بزاويةٍ منفرجةٍ تنتهي بأشكالٍ حلزونيةٍ.

1. سيقان الكرمة وأوراقها وعناقيد العنب **Vine tendrils. Vine Leaves and Grapes :**

لقد اقتبس الفنان العربي المسلم هذا العنصر من الزخرفة من الفنون القديمة، إذ إن عبادة الإله ديونيسيوس وهو آلة الخمر والشباب في الحضارة الإغريقية، قد استخدم هذا الرمز للدلالة أو المعنى الديني، وأصبحت زخرفته النباتية مجردةٌ من معانيها ورموزها، ولعبت دوراً كبيراً في انتشار الزخرفة بأغصان الكرمة، وفي الفترة الهلنستية استخدمت على تابوت الاسكندر، واستمر استخدام سيقان العنب في الحضارة الرومانية خاصة في مدن الشرق مثل تدمر وجرش وبعبلك، وظهرت على الأدوات النحاسية للأكاليل الجنائزية وعلى التابوت الحجري الذي يعود إلى فترة هدريان 117 – 130م. (بهنسي، 1986: 19).

إذ شكلت سيقان الكرمة دوائرٌ متماسكةٌ أو متقاطعةٌ وهذا تأثير ساساني، إذ دخلت زخارف أوراق العنب في تزيين الأفاريز الجصية في مدينة الكش وكتسفون أو المدائن(Baltrusaitis,1964 : 606).

وأضاف الفن القبطي زخرفة ورقة العنب إلى تعبيراته، وحاول هذا الفن أن يقرب مظهره الزخرفي من المظهر الطبيعي، ولكنها احتفظت بأسلوبها التقليدي (فكري، 1961: 30؛ Creswell, 1969: 50).

ولم تتح لها الفرصة أن تتطور كثيراً ففي الفترة البيزنطية اعتبرت أوراق الكرمة المتكررة من السمات المميزة للفنون الزخرفية في عهد جوستنيان.

وهناك نماذجٌ مشابهةٌ مثل كرسي القديس مكسميانوس القرن6م، كما استخدمت سيقان الكرمة في الزخارف الفسيفسائية التي غطت أرضيات الكنائس البيزنطية في الشرق والتي تعود إلى ما قبل الإسلام، إذ إنها امتازت في تلك الفترة بقربها من الطبيعة فبرزت الأغصان والفروع المتموجة والملتفة والأوراق ذات الثلاث بتلات المسننة وعناقيد العنب ذات الحبات الظاهرة، حيث صور الفنان البيزنطي زخارف عناقيد العنب بأنها تخرج من الزهريات وفوهات الأواني (فكري، 1961: 40؛ Dimand, 1958: 110).

اعتبر عنقود العنب عنصرًا دينيًا مسيحيًا، إذ ارتبط العنب بصناعة النبيذ، والذي اعتبره النصارى رمزًا لدم المسيح عليه السلام، ونلاحظ أن معاصر النبيذ قد شاع استخدامها في الشرق في الفترة البيزنطية بشكلٍ خاص، ومنها معصرة العنب في ياجوز ومارالياس (عجلون) ومعصرة زقريط (جرش) واليصلية إلى غيرها من المواقع، إذ تميزت أوراق الكرمة اللفائفية في طريقة معالجتها، وذلك بأغصانها الدائرية وزخارفها المترابطة ذات الطابع الزخرفي الراقي.

وقد تبنى الساسانيون هذه الفكرة من الزخرفة لقيمتها وقوتها وحيويتها، حيث ظهر الإله ديونيسيوس كرمز لشجرة الكرمة عند الإغريق، وجاءت هذه الفكرة مفسرة على آنيةٍ فضيةٍ مستخدمة للخمرة عند الساسانيين بشكل لفائف وقطوف العنب معلقةً مع بعضها البعض، وكل عنقودٍ يلتف بشكلٍ شبه دائري (Acherman, 1964: 3026-3027).

واستمرت الزخرفة بأوراق وعناقيد العنب في بداية الفترة الإسلامية وظهرت في زخرفة عقود مسجد عمرو بن العاص في الفسطاط في مصر، والتي تميز مراحل تطور هذه الزخرفة الهلنستية الأصل العربية الاشتقاق، ومثلت بأشباه دوائر في حين ارتبطت بورقة عنب من خمس شحمات، وفي أسلوبٍ آخر بشكلٍ يتألف من ورقةٍ ثلاثيةٍ منقبضةٍ أو تتألف من وريقاتٍ متتابعةٍ بشكلٍ دائري (لوحة1).

تكمن أهمية هذه الزخارف في التعبير عن الخيال الزخرفي العربي والتي لا تعرف بدايةً أو نهايةً للأغصان والتي امتازت باستمراريتها (فكري، 1961: 76).

ومثال آخر في قصر دار الإمارة في البصرة والذي يعود إلى العصر الأموي (54هـ)، ومن المحتمل أن هذا القصر يعود إلى عبيد الله بن زياد الذي عينه الخليفة يزيد بن معاوية في تلك الفترة والياً على الكوفة وقائداً لجيشه لمقاتلة الحسين بن علي، وعثرت مديرية الآثار في العراق بهذا القصر الأموي على أطرٍ

لرسومٍ ملونةٍ باللون الأحمر الغامق والبرتقالي المصفر والأسود، واستخدمت فيها طريقة الفريسكو، ولم يبقَ من هذه القصور إلا خلفياتها التي تبدو سوداء داكنةٍ، وعثر على جدارٍ جصيٍ قد نُحت عليه شكلٌ آدميٌ فرغ بالنحت البارز وتقارب في أسلوبها الصور والنقوش المحفورة على الجص التي عثر عليها في قصر خربة المفجر في فلسطين، وعثر على زخارفٍ جصيةٍ نباتيةٍ ذات أطرٍ عريضةٍ بداخلها زخارفٌ نباتيةٌ، ومحتمل أنها مؤلفةٌ من عناقيد العنب وأوراقه، وتلتف حولها الأغصان وهي مشابهةٌ في التصوير والنحت كما هو في خربة المفجر وقصر الحير الغربي، والذي يعتبر أقدم قصرٍ أمويٍ مزينٌ بالصور والزخارف النباتية المنحوتة على الجص، وكذلك وجدت في جامع الخاصكجي تزين محراب هذا الجامع كما هو في (لوحة: 2) (جودي، 1998: 41؛ حميد، 1985: 372).

من المنحوتات الجصية الأخرى ما وجد في قصر الإمارة في الكوفة التي تعود إلى العصر الأموي والزخارف تمثل عناقيد العنب وأوراقه وحفرت خلفياتها على الجص حفراً عميقاً ودقيقاً.

والنوع الثاني هي رسومٌ متداخلةٌ تشبه طرازها الزخارف العربية المتناظرة (جودي، 1998: 42).

إن الزخرفة الجصية في الكوفة تتضمن أوراق كرمةٍ مفسخةٍ ذات أربعة ثقوبٍ تشبه زخارف سامراء، الطراز الأول والتي جاءت تحتوي على أوراق الكرمة

ذات الخمسة والثلاثة فصوص، وعند التقاء كل فص يوجد ثقب يفصل بينهما ،حيث جاءت تحتوي على أربعة ثقوبٍ أو عيونٍ (رفاعي: 2010 : 48) .

ووجدت الزخارف المفسخة لأوراق الكرمة والتي ظهر فيها التحوير الطبيعي (Naturalistic) لأوراق الكرمة في المنحوتات العاجية القبطية، كما وجدت وريقاتٍ متموجةٍ تشكل حلقاتٍ تحتل داخل كل ورقة عنبٍ أو عنقودٍ من العنب، كما وجدت في الروابط الداعمة والمغطاة بالبرونز في قبة الصخرة (لوحة: 3)، ووجدت أيضًا في الفسيفساء والتي تمثل قطوف العنب والتي تحاط باللون الأزرق الفاتح.

ونفس الفكرة وجدت في القاعة الكبيرة في قصر المشتى (Creswell, 1969: 121).

أما في سامراء فقد مُلئت بنفس الطريقة، ولكن أوراق العنب أصبحت أصغر والقطوف أضحت تشبه عرنوس الذرة (Creswell, 1969:50).

وكذلك وجدت في المسجد الأموي بدمشق ، فظهرت ورقة العنب تخرج من ساقين بطريقةٍ محورةٍ على الجدران والعقود، وتظهر أيضًا عناقيد العنب في قصر إسكاف بني جنيد على النهروان مقابل العزيزية في منطقة ديالي العراقية، وقد عثر على قصر يعود إلى العصر الأموي الأول، إذ عثرت مديرية الآثار في العراق على وزراتٍ جصيةٍ مزينةٍ بالزخارف المحفورة حفرًا عميقًا، وقوام هذه الزخارف أشكالٌ نباتيةٌ أهمها عناقيد العنب وأوراقه التي تؤطرها أشكالٌ

هندسيةٌ، وهذه الزخارف متقاربةٌ في الأسلوب لزخارف سامراء الجصية (الطراز الأولي)، لكن هذه الإطارات الهندسية في زخارف سامراء الجصية تبدو تنويعاً وتحويراً، فقداعتمدت الزخرفة النباتية في قصر إسكاف بني جنيد على تفريعات أغصانٍ متموجةٍ وحلزونيةٍ أو أفعوانية الحركة تخرج من أطرافها عناقيد عنبٍ ذات ثلاثة أو خمسة فصوصٍ بشكلٍ دائريٍ تتجه برؤوسها نحو الأعلى (لوحة: **4)** ، في حين أن العناقيد تتدلى إلى الأسفل في الزخارف الجصية المكتشفة في قصور الحير، وقد نفذت أشكال أوراق العنب وعناقيده بشكلٍ قريبٍ من الطبيعة كما في قصر أسكاف بني جنيد.

هناك الكثير من الأمثلة التي استخدمت أوراق العنب وعناقيده في زخارفها الجصية في العصر الأموي كقصر الطوبة وقصر الحلابات (جودي، 1998**:** 49**).**

وقد استخدم هذا العنصر النباتي الممثل بسيقان الكرمة وأوراقها وعناقيدها بشكلٍ كبيرٍ في الطراز الأول وبشكلٍ قريبٍ من الطبيعة، حيث ظهرت هذه الزخرفة لأوراق العنب الخماسية والثلاثية الفصوص ذات التعرق النخيلي، أما عناقيد العنب فقد جاءت قطاعها بشكلٍ محددٍ، فظهر غصن العقد وقد تفرع عنه غصنٌ آخرٌ يحمل ثلاث حباتٍ دائرية الشكل، ويتوسط كل حبةٍ منها تجويفٌ غائرٌ، أما السيقان فهي مستمرةٌ في انسياب لولبي متناوبٍ حيث ترتقي في التوائها وتخرج منها وريقاتٍ وعناقيد العنب، تملأ الدائرة التي تكونت من هذا

الالتواء، وانبثقت من السيقان الملتفة من النمط الدائري أوراقٌ من ثلاثة أو خمسة فصوصٍ حيث امتدت حزوزٌ غائرةٌ في وسط كل فصٍ منها ظهرت تجاويفها واضحةً واستخدام عناصر المراوح النخيلية وكيزان الصنوبر بشكلها الكامل القريب من الطبيعة، بالإضافة إلى الأوراق الكأسية والوريدات. وقد أطرت هذه العناصر بالأشكال الهندسية كالسداسية و الأشكال الدائرية، وقد وضع بداخلها اللآلئ أو الحبيبات الدائرية أو النصف الدائرية المثقوبة كإطار لهذه الزخارف، واستخدمت هذه الزخرفة في تزيين جدران الواجهات الرئيسية للقاعات والغرف في قصر الجوسق الخاقاني، أما في الطراز الثاني فقد أخذت هذه الأشكال تتخذ شكل البساطة والتحوير قليلاً، وابتعدت شيئا فشيئا عن الطبيعة، إذ أصبحت عناقيد العنب وأوراق الكرمة ذات الفصوص الثلاثية والخماسية تختفي فصوصها وتتحول إلى شكلٍ شبه دائري، وترتبط العناصر مع بعضها بواسطة خطوطٍ ضيقةٍ، وأضحت العروق الرئيسية هي التي تربط بينها، واختفت العروق الفرعية التي تربط بين العناصر النباتية والهندسة، واختفت الأرضيات بعد أن كانت الزخارف بارزةً والخلفيةُ غائرةٌ ويظهر فيها العمق والتجسيم، واختفى التعرق النخيلي ووضع مكانها معيناتٍ غير منتظمة الشكل قليلة التأنق والدقة في المهارة، واختفت التفصيلات الدقيقة الممثلة بالثقوب والعيون والتعرق النخيلي الذي ظهر في الطراز الأول، وقل فيها التجسيم والعمق وظهر في هذا الطراز وريقاتٍ متموجةٍ تشكل حلقاتٍ تحتل داخل كل حلقةٍ ورقة عنب أو عنقودٍ بشكله البسيط، أما في الطراز الثالث فقد تمثلت هذه الزخارف

بالتجريد وبشكلها الحلزوني والأفعواني لتتناسب مع التقنية الجديدة وهي الصب في القالب، فكانت من أهم الأسباب التي جعلت الفنان يميل إلى الحفر المشطوف أو المائل بشكلٍ تتقابل حوافه بزاويةٍ منفرجةٍ، وربط الفنان بين هذه العناصر بخطوطٍ وحزوزٍ، وقد تمثل في هذا الطراز من الزخارف والمراوح النخيلية وأنصافها بشكلٍ تتناسب وتتلاءم لطبيعتها وطواعيتها وقابليتها على الصب في القالب.

المراوح النخيلية :

من حيث الشكل جاءت تتمثل في سعف النخيل، وأن شجرة النخيل فقد عرفت منذ أزمانٍ قديمةٍ، وترجع إلى العهد السومري، وقد اعتبرها السومريون رمزاً لإلة النباتات، ومثلت بشكلٍ محورٍ، ثم أصبحت بعد ذلك رمزاً للشجرة المقدسة أو شجرة الحياة.

تعرف هذه الزخرفة باسم (Palmettes) وأنصافها (Split Palmetts)، كما عرفت هذه الزخرفة عند الآشوريين، وظهرت على المنحوتات الآشورية البارزة، ومن أقدم النماذج النخيلية ما ظهر على المسلات الحثية في تل حلف، وشاع استخدامها أيضًا في الفن الإغريقي، و مع ذلك تبين أنها ذات أصولٍ شرقيةٍ فالسعف ذو الأجنحة المتناسقة المندمجة تعتبر فكرةً شرقيةً ترجع في أصولها إلى الفن الأسيوي منذ العصور الأولى (شافعي، 1994: 95؛ Baltrusaitis, 1968: 622-623).

استخدمت الزخرفة التي عرفت بشجرة الحياة في عصر الدولة الآشورية، وتتألف هذه الزخرفة في الغالب من نخلةٍ ذات شكلٍ مبسطٍ ونحت على الجانبين كائنان خرافيان مجنحان يمسك كل منهما بمخروط في يده اليمنى يقربه للنخلة، وفي اليد اليسرى يمسك سلة، ويعتقد بعض العلماء أن هذا الشكل يرمز إلى عناصر التلقيح (التأبير) حتى تثمر ثمراً صالحاً للأكل، والبعض الآخر يستبعد هذا الرأي استناداً إلى أن النخيل لا يوجد في شمال العراق، ومن الأرجح أن النخلة تمثل منبع الخير والبركة، والكائنان اللذان يرمزان إلى القوة والشفاء يستمدان الخير من الشجرة ليعم البلاد (الباشا، **2000: 109).**

امتازت زخارف مراوح النخيل في العصر الساساني بتنوعها ونجدها في زينة النحت على الجص، فجاءت أفرع النخيل مع عشرين من السعف في كل جانبٍ، ونجد أيضًا نخيلاً منفصلاً بشكل الرمان، ويوجد زخارف نخيل ثلاثية الفصوص كما في كيش (Kish)، ويوجد نوعٌ من السعف المروحي المشبك مع ثلاثة أو خمسة أقواس تشكل الإفريز، وهناك السعف المروحي ذو شكل زهرةٍ رباعيةٍ، استخدم في الرسم النسيج في التركيبات الدائرية لهذه الزخارف كما هو الحال في الحرير الساساني، وفي بعض الأحيان يتمثل السعف المروحي بشكل نصف قطر مثبت على الأقطار ومتصلة في المركز في أربعة مجموعاتٍ بواسطة الساق إلى جانب السعف النخيلي الذي يتكون من ستة فصوصٍ مرتبطةٍ بالساق.

(Taha,1971: 77-79; Baltrusaitis,1968:613-115) .

ويظهر مما سبق أن زخرفة المراوح النخيلية قد مثلت في العصر الساساني بشكلٍ متنوعٍ، وأظهرت غنى هذه الزخرفة، ثم اقتبس الفنانون العربي المسلمين زخرفة المراوح النخيلية من الساسانيين وطوروا عليها في فتراتٍ متعددةٍ، حتى أخذت الطابع الإسلامي، فالمراوح النخيلية التي اقتبست عن الفن الساساني، وجاءت مشكلةً بهيئة تفريعاتٍ دائريةٍ أو تشكيلاتٍ زخرفيةٍ بعضها مأخوذٌ عن ورقة شوكة اليهود أو الأكانثيوس السورية الهلنستية ،التي كانت معروفةٌ قبل ظهور الإسلام، إلا أنها جاءت محورةٌ في الزخارف الجصية العباسية.

وزينت هذه الزخرفة معظم الألواح الجصية في العديد من المواقع الأموية، وتعددت أشكالها كما في خربة المفجر، وجاء مشابهاً لها في قصر الحلابات وقصر الحير الغربي، إذ تمثلت زخرفة سعف النخيل بالاستدارة حول بعض اللوحات الجصية، ومثلت أيضاً على بعض القطع الجصية في حمام الصرح، وجاء أسلوب تنفيذ الزخرفة مطابقاً للأسلوب المتبع في تنفيذ الزخرفة الجصية في قصر الحلابات، وتجلى الطابع الإسلامي في زخرفة المراوح النخيلية في واجهة جدار قصر المشتى (لوحة: 5)، وجامع الخاصكجي حيث جاءت زخرفة المروحة النخيلية تزين الحشوة القائمة في وسط محراب هذا الجامع.

ومن الأمثلة الأخرى على زخارف المراوح النخيلية الممثلة على الجص ما وجد في دار الإمارة في الكوفة حيث مثلت المراوح النخيلية داخل إطاراتٍ مفصصةٍ (جودي، 1998: 43؛ Grabar, 1973: 185-187).

وكذلك ما وجد في قبة الصخرة، والأمثلة كثيرةٌ على استخدام العنصر في الزخرفة إذ أصبحت أكثر رشاقةً ووضعت بشكلٍ متناظرٍ مع ميلانٍ وانحناءٍ جانبي وكأن الريح قد أمالتها (بيشة، 1985: 84).

استمر استخدامها في العصر العباسي بشكلٍ متطورٍ ومتنوعٍ وصولاً إلى الزخارف في سامراء التي مثلت بدايةً في فن الأرابيسك. (النعيمي، 2006، 10).

استخدمت المراوح النخيلية في الطراز الأول بشكلٍ قريبٍ من الطبيعة، وظهر التعرق النخيلي بشكلٍ واضحٍ، واتضحت الخلفية وذلك لابراز هذا العنصر الزخرفي، فظهرت أشكال المراوح النخيلية المشكلة بهيئة تفريعاتٍ دائريةٍ أو تشكيلاتٍ زخرفيةٍ قريبة الشبه من الطبيعة، وظهر فيها التعرق النخيلي، وأصبح هذا العنصر في الطراز الثاني يميل نحو التبسيط والتحوير قليلاً في الزخرفة ، وبالتالي جعلها تفقد كثيرًا من شكلها الطبيعي، وارتبطت مع بعضها بخطوطٍ ضيقةٍ، إذ ظهرت بشكلها البسيط والمركب سواءً كانت مراوحٍ نخيلية كاملةً أو أنصاف مراوحٍ نخيليةٍ بشكل برعمٍ، واختفت منها التفصيلات الدقيقة التي كانت موجودةً في الطراز الأول، وأصبحت الحواف للزخرفة عبارةً عن أشكالٍ شبه دائريةٍ قل فيها التجسيم والعمق والتجويف الذي ألفناه في الطراز الأول، وأوجدت نقاطٍ غير منتظمة الشكل في وسط هذه الزخرفة بحيث قل فيها الدقة والتأنق والمهارة، أما الطراز الثالث فنتيجة لقابلية المراوح النخيلية ومرونتها

وطواعيها فقد استطاع الفنان المسلم أن يستغل هذه الخاصية في التقنية الجديدة (الصب في القالب) وهذا جعلها أكثر قابلية للتطور إذ استخدمت بشكلٍ مجردٍ بعيدٍ عن الطبيعة بشكلٍ متناظرٍ مع ميلانٍ أو انحناءٍ جانبيٍ ، فتحول السعف إلى وريقاتٍ من خمسة فصوصٍ طالت رؤوسها و أصبحت مدببةً وظهر على هذه الزخرفة التعرق النخيلي والنقاط والعيون التي كانت تملأ أوراق العنب الثلاثية والخماسية والعناقيد في الطراز الأول، وأخذت نهايات هذه العناصر الشكل الحلزوني والأفعواني، وأصبح بعضها يأخذ شكل ورقة الأكانثوس ولكن بشكلٍ محورٍ، وجعلها ملائمةً مع عملية الحفر المشطوف ،حيث جاءت حوافها بشكلٍ منفرجٍ أو مائلٍ وامتد على الغصن حزان غائران امتند على ثلاثة أغصان، وامتدت هذه الحزوز إلى الأوراق نفسها على هيئة تجويفٍ لتبرز حدودها وأطرافها، ويظهر منظرها العام وقد استطاع الفنان أحاطة أنثناءاتها وانتصاباتها بمظاهر الرقة والرشاقة، واستمر الفنان في استخدام العيون أو الثقوب التي تفصل بين الفصوص لهذا العنصر الزخرفي، فقد جاءت المراوح النخيلية بشكل تفريعاتٍ دائريةٍ أو متموجةٍ قوامها أنصاف المراوح النخيلية أو المراوح النخيلية الكاملة والمركبة والمتداخلة في السيقان، ومنها ما يظهر على شكلٍ دائريٍ، أما الفصوص السفلى فتظهر بشكلٍ حلزونيٍ لشدة التوائها (جودي، 1998**:** 88**-**89؛ شافعي، 1951**:** 9؛Baltrusaitis, 1968: 609-601**).**

الوراق الكأسية :

إن العناصر الزخرفية الكأسية هي هلنستية الأصل، ووجدت العناصر الكأسية ذات الهيئة البصلية مرسومة على المزهريات الإغريقية ،كما ظهرت في الفن الهلنسيني والفن البيزنطي بالإضافة إلى ظهورها في الفن الساساني (شافعي، 1951: 9).

استخدمت الأوراق الكأسية ذات الثقوب أو الفجوات المعينية الشكل أو البيضاوية والتي اعتبرت من العناصر الهلنستية.

وجدت الأوراق الكأسية في الزخارف الأموية والتي نفذت بأساليبٍ مختلفةٍ، كما هو ممثلٌ في غرفة الاستقبال الصغيرة المجاورة للحمام في خربة المفجر، حيث تظهر الأوراق الكأسية متتاليةٌ يخرج من وسط كل ورقةٍ زخرفة مشابهةً تماماً لكوز الصنوبر (اللهيبي، 2015، 48).

وظهرت بشكلٍ منفرد سواء على الجص أو الحجر أو الفسيفساء، وجاءت ممثلةً على أحد الأفاريز الجصية في قصر الحير الغربي، ونفذت عليه الأوراق الكأسية بشكلٍ متتابعٍ وظهرت على زخرفة الحجر والجص في قصر القسطل وقصر الحلابات.

حيث نفذت بأسلوبين في قصر الحلابات الأسلوب الأول قوامه أوراقٌ كأسيةٌ ذات شكلٍ بصليٍ، التفت نهاية أطرافها من الجانبين بشكلٍ حلزونيٍ، وقد امتد حزٌ غائرٌ ليفصل بين الورقتين، وبدأ من الأسفل عند نهاية رأس إحدى

الشحمات الوسطى لورقة ثلاثيةٍ جاءت أسفل الشكل الكأسي وتبادل هذا الشكل الكأسي للأوراق مع أكواز الصنوبر (شافعي، 1951: 9).

أما الأسلوب الثاني فقد اختلف عن الأسلوب الأول بوضع شريطين بين الأوراق الكأسية للفصل بينهما وقد فصل بين هذه الأوراق الكأسية بأكوازٌ من الصنوبر.

وظهرت على فسيفساء في قبة الصخرة واستمر استخدامها إلى العصر العباسي، لكنها تطورت في زخارف سامراء في الطرازين الثاني والثالث، إذ جاءت بأشكالٍ نصف كأسيةٍ، ونفذت بشكلٍ محورٍ بعيدٍ عن تمثيل الطبيعة (حميد، العبيدي، قاسم، 1982: 10؛ شافعي، 1951: 9).

استخدمت في الطراز الأول الأوراق الكأسية بشكلٍ قريبٍ من الطبيعة وهي ذات ثقوبٍ، والفجوات المعينية الشكل والغائرة، وملئت الفجوات ببعض العناصر الزخرفية النباتية الدقيقة الفرعية من شجيراتٍ صغيرةٍ وتعرقٍ نخيلي، ومثلت هذه العناصر بقطاعٍ يميل نحو التحدب، وخرج من وسط كل ورقةٍ زخرفيةٍ مشابهةٍ تمامًا لكوز الصنوبر، وظهرت الأوراق الكأسية ذات الهيئة البصلية، والتفت نهاية أطرافها من الجانبين بشكلٍ حلزوني، وظهرت الأوراق الكأسية ذات الثقوب أو الفجوات المعينية الشكل أو البيضاوية، وأصبح هذا العنصر الزخرفي في الطراز الثاني يميل إلى التحور والتبسيط، وقد اختلف عن الطراز الأول بوضع حزين بين الأوراق الكأسية للفصل بينها، وقد فصل بين الأوراق الكأسية

بأكواز من الصنوبر ووضعت على قشورها أو حوافها تجاويفٌ دائريةٌ بدلاً من النقاط الغائرة والثقوب في الطراز الأول، وقد تكررت هذه العناصر بشكلٍ متناوبٍ، وقد مثلت على شكل وحداتٍ كبيرةٍ منبسطةٍ لا تجسيم ولا عمق فيها، وتتم بعضها البعض لسد الفراغات وجاءت أقل عمقاً من زخارف الطراز الأول وأقل أناقةً وأصبحت في الطراز الثاني بشكل حفراتٍ صغيرةٍ متلاصقةٍ على السطح دون انتظام، وتكون العناصر بارزة، ولم يظهر التجويف والخلفية في العناصر الكأسية بشكلٍ واضحٍ كما هو واضحٌ في الطراز الأول، ونفذت هذه العناصر في الطراز الثالث في الحفر المائل، وظهرت العناصر الكأسية الكاملة والمقسومة أو المفلوقة، وتحور هذا العنصر تحويرًا شديدًا وابتعد كل البعد عن الطبيعة لدرجةٍ لم يتعرف على أصل العناصر النباتية أو بدايتها أو نهايتها، وأصبحت هذه الزخارف محورةً ومتداخلةً ليتناسب مع التقنية الجديدة الصب في القالب ، واستغلال الوقت وقلة التكلفة بسبب النهضة العمرانية ومحاولة الفنان تبسيط الزخرفة والتقليل من التبسيطات الدقيقة فيها لإشغال أكبر مساحةٍ ممكنةٍ بأقل التكلفة وأسرع وقت.

كيزان الصنوبر (Pine Cones) **:**

أصل هذا العنصر الزخرفي يعود إلى سورية حيث إن عناصره قد تطورت من أصولٍ هلنستيةٍ، ضمت إليها عناصرٍ من كيزان الصنوبر ذات الحبيبات أو العناصر المحورة منها، في حين يرى البعض الآخر أن كوز الصنوبر ذا الشكل البرعمي أوثق الصلة بأصول الفن الساساني إذ نجده منتشراً في الزخارف

المنحوتة بالجص، والتي تنسب إلى العصر الساساني، وبالرغم من هذا فقد وجد عنصر كوز الصنوبر ذو الشكل البرعومي قد تمثل في الفن العراقي المحل الأصيل الذي ظهر في الفن الآشوري والبابلي واستمر بالاستخدام في الفترات الإسلامية.

ولقد لعب هذا العنصر دوراً مهماً وواضحاً في المراحل الأولى للزخرفة الإسلامية، إذ استخدمت في الفسيفساء وفي روابط الداعامات الخشبية في قبة الصخرة (لوحة: 6) وفي قصر الطوبة (لوحة: 7) والنقوش النافرة في قصر المشتى حيث نفذت هذه الزخرفة في قصر المشتى بشكلٍ كثيفٍ ، وخاصةً في وسط الوريدة التي تتمركز في وسط المثلثات.

(جودي، 1998: 44؛ شافعي، 1952: 70؛ Dimand,1958: 110).

وتمثل هذا العنصر في الطراز الأول بشكله القريب من الطبيعة، ملئ داخله بأشكالٍ معينيةٍ منتظمة الشكل، بينما أخذ في الطراز الثاني يبتعد شيئًا فشيئًا عن الطبيعة، وأصبحت تأخذ شكل عرنوس الذرة، وأحيانًا أخرى تأخذ شكلاً يشبه القلوب وهو يمثل عنصر كوز الصنوبر. (ياسين، 2006، 115).

اختفت منها التفصيلات الدقيقة وقل فيها التجسيم والعمق والتفصيلات الدقيقة التي ألفناها في الطراز الأول، أما في الطراز الثالث فقد ابتعدت عن الطبيعة بشكلٍ تامٍ وأصبحت محورةٌ وبسيطةٌ، وأخذت تبتعد عن أصولها بشكلٍ يصعب تحديد الأصل لهذا العنصر الزخرفي.

الوريدة (Rossette) **:**

ربما هي أقدم الأشكال الزخرفية المعروفة والمشتقة من دراسة النبات والأكثر استخداماً في الزخارف بشكلٍ عامٍ، وذلك لقابليتها للتطور وملء الفراغ من خلال النظر إليها من الأعلى، وحدودها كاملة الاستدارة إذ تنبثق بتلاتها من الدائرة المركزية، أن الوريدة ذات الخطوط تخرج من الدائرة المركزية بشكلٍ يشبه الأشعة فهي الشكل الهندسي المتماثل المشتق من الزهرة مثل زهرة اللوتس برؤيتها من الأعلى في أوج التفتح.

والوريدة من أكثر الأشكال تكراراً، وهي عبارةٌ عن رسمٍ مجردٍ لزهرةٍ كاملة التفتح ، رسمت بتلاتها بخطوطٍ في نظامٍ هندسي يشبه الأشعة لتوحي للناظر عند إطالة النظر إليها أنها تبدو وكأنها تدور، ولذلك يطلق عليها اسم الوريدة الحلزونية (Wirbel Rosette).

وارتبطت بعض الأزهار بأساطير الأقدمين كزهرة اللوتس المقدسة لدى المصريين القدماء، وكذلك اهتم الآشوريون والهنود بالأزهار في فنونهم وكانت تمثل رمزاً للخلود، وكانت تعتبر عند الصينيين رمزاً للخصوبة، وقد مثل بوذا في الهند والذي يعتبر محرراً للبشرية على عرشٍ يمثل شكل زهرة اللوتس.

وجدت سكين في مصر طلي مقبضها بصفائح الذهب يرجع تاريخها إلى حوالي 3100 ق.م زين هذا المقبض بزخارفٍ تمثل زخارفٍ لحيواناتٍ ضاريةٍ تهاجم حيواناتٍ أليفةٍ، وعلى الجانب الآخر ثعبانان ملتفان، ووزعت الوريدات

على كل من الجانبين لملء الفراغ، كما وجدت زخرفة الوريدة على كثيرٍ من العاجيات (العجمي، 1980: 60).

واستخدمت الوريدة في تزيين البوابات الرئيسية لقصر سرجون الثاني في خرسباد سنة 722-705ق.م، ونفذت بشكلٍ محورٍ ليبرز قرص الوريدة عن مستوى الخلفية (الباشا، 2000: 10).

كما استخدمت الوريدة في الفترة الآشورية لتزيين الملابس الاحتفالية، إما بوريدةٍ كاملةٍ أو نصف وريدةٍ، فكانت ترمز للأفلاك المرتبطة بالقدسية الملكية، وأشكال الوريدة لم تستخدم فقط للتزيين وإنما استخدمت لعلاقةٍ ذات قيمةٍ رمزيةٍ فقد استبدل الشكل الوردي بصليبٍ في الفترة المسيحية، مع إبقاء الشكل الوردي بشكلٍ ثانوي، وهذا يدل على أن هذه الوريدة هي ذات قيمةٍ رمزيةٍ استخدمت بأشكالٍ متعددةٍ، وكذلك استخدمت زخرفة الوريدة لترمز إلى الشمس والنبات في الحضارة المايسينية، وارتبطت الوريدة بشجرة الحياة، واستمرت في العصر الروماني والبيزنطي والساساني، حيث استمر استخدام زخرفة الوريدة المنفذة على الجص كما في كيش والمدائن (العجمي، 1980: 76؛ Taha,1971: 79; Baltrusaitis).

نفذت الزخارف التي تحتوي على عنصر الوريدة على الجص في العصر الأموي، كما في خربة المفجر وقصر الحلابات وقصر الحير الغربي بأشكالٍ متنوعة، ونفذت أيضًا على الواجهات الحجرية في قصر المشتى، هذا بالإضافة

إلى استخدامها في قصر دار الإمارة في الكوفة، إذ نفذت فيه الوريدات والأزهار المحورة، كما مثلت الوريدة ذات الوريقات الأربعة المقوسة والمقاربة في أسلوبها للزخارف الجصية الأولى في منطقة إسكاف بني جنيد، وبقيت متمثلةً في زخارف العصر العباسي وصولاً إلى زخارف سامراء والتي أصبحت أكثر تنوعاً وحيويةً (جودي، 1998: 49).

ظهرت الورود والوريدات تملأ الزخارف الجصية الداخلية، حيث ظهرت وردةٌ من ستة فصوص، تبادلت زخرفة الوريدة في الطراز الأول مع ورقة العنب الثلاثية والخماسية الفصوص وعناقيدها، وكانت تحيط بهذه الزخرفة بالإضافة إلى أكواز الصنوبر والأوراق الكأسية، فقد انطلقت فصوصها إلى اليمين واليسار بينما اتجه البرعم الأوسط إلى الأعلى، وتم تحزيز كل طرف بحز غائر كما في الطراز الأول، واستخدمت الوريدة في الطراز الأول بشكلٍ قريبٍ من الطبيعة، بملء الفراغات بين العناصر النباتية الرئيسية جنباً إلى جنب مع باقي الأوراق الصغيرة، وظهرت الوريدة الهندسية ذات الوريقات المقوسة التي أحيطت بأربعة فصوصٍ مجوفةٍ، حزز كل فصٍ بحزٍ غائرٍ في الوسط، بحيث ظهرت بشكلها الطبيعي، وقد ظهر فيها العمق والتجسيم وظهرت فيها التفصيلات الدقيقة، أما في الطراز الثاني فقد اعتمدت طابع البساطة والتجريد، إذ اتخذت شكلها الكامل المحور أو أنصاف الوريدة المحورة، وقل فيها التجسيم والعمق وأصبح

يؤطرها مسننات ٍ صغيرةٍ، بينما في الطراز الثالث اختفى هذا العنصر الزخرفي أمام التطور الحاصل على تقنية هذا الطراز.

أ. العناصر الحيوانية :

قشور السمك :

المراد بها استخدام رسوم حيوانٍ بأنواعه سواء بالحفر والتصوير، لكنها لم تستخدم في الزخارف الجصية في سامراء، وإنما اقتصر استخدامها على قشور السمك التي تؤطر الحواف النباتية كأوراق العنب وعناقيدها وكيزان الصنوبر والأوراق الكأسية والمراوح النخيلية فظهرت بشكل مسننات**(**سنودي وهلال،2010: 25**)**.

إذ يرى الباحث أنه ربما أراد الفنان من استخدام هذا العنصر فقط لملء الفراغات والبعد عن الطبيعة والاتجاه نحو التجريد.

هذه الزخرفة التحزيزية والمتعرجة تشبه حراشف السمك التي استخدمت في الفنون الهلنستية والبيزنطية، وتم استخدامها أيضًا في العصر الساساني في الزخارف المنفذة على الجص واستخدامات في ملء الفراغات في زخارف سامراء الجصية (شافعي، 1952**:** 71؛ حميد،العبيدي،قاسم، 1982**:** 10**).**

تمثل قشور السمك في الطراز الأول في حواف أوراق العنب وعناقيده وكيزان الصنوبر والأوراق الكأسية، فقد جاء في الطراز الثاني بشكلٍ تحيط بأوراق العنب والمراوح النخيلية كأسنان المنشار أو مسنناتٍ تحيط بأوراق العنب

ذات شكلٍ شبه الدائري الملساء بعد أن تحولت إلى شكلها المبسط، وفي الطراز الثالث استخدمت عنصر المروحة النخيلية وأنصافها بشكلٍ أساسيٍ في الزخرفة وانتهت زواياها بشكلٍ لولبيٍ أو دائريٍ.

الأشكال الآدمية :

استخدمت الأشكال الزخرفية الآدمية في الجص بشكلٍ مميزٍ في التصوير الجداري في سامراء.

تشير المراجع والمصادر التاريخية والأدبية إلى شيوع التصوير الجداري في العصر العباسي وازدهاره، فالتصوير الجداري من الفنون المعروفة عند العرب في جميع العصور السابقة للإسلام، ولم تخلُ منه أخبارهم وأشعارهم، ومن أقدم هذه الصور الجدارية الإسلامية التي بقيت لنا هي تلك التصاوير الجدارية التي تزين جدران قصير عمره والذي يعود إلى بدايات القرن 8م حوالي 712م، وكذلك الصور الجدارية التي عثر عليها في المسجد الأموي في دمشق ويعود في إنشائه إلى بدايات القرن 8م عام 714م، وهذه التصاوير بشكلٍ عامٍ تظهر مجموعةٍ من التأثيرات المختلفة الهلنستية والبيزنطية والساسانية.

الرسومات والتصاوير سادت وانتشرت في العصر الأموي، واستمرت هذه التقاليد الفنية خلال العصر العباسي، حيث استخدم العباسيون الرسوم الجدارية في تزيين جدران قصورهم في سامراء وغيرها من المدن.

إن تطور التأثيرات الفنية الفارسية أو الساسانية في العصر العباسي كانت واضحةً من خلال الرسومات الجدارية التي وجدت في جناح الحريم في قصر الجوسق الخاقاني (Dimand, 1958: 20) .

اشتملت هذه الرسوم على كثيرٍ من الموضوعات المتنوعة، فمنها صور راقصاتٍ وفارسات ضمن جامات مربعةٍ أو مثمنةٍ، ونساء شبه عارياتٍ، وصيادون وموسيقيون، وأشكالٌ آدميةٌ مع طيورٍ وحيواناتٍ وأسماكٍ في البحر، وكذلك تصاويرٍ ورسومٍ نباتية] بشكلٍ أفرع على شكل دوائرٍ أو هيئة رسومٍ لولبيةٍ تتألف من قرون الرخا، وتحتوي هذه التصاوير على رسومٍ لحيواناتٍ ينقض بعضها على بعض (Rice,1975: 33).

كذلك وجدت رسومٌ لرجالٍ تحت عقودٍ تمثل رجال دينٍ من القساوسة، على أعمدة قائمةٍ على قواعدٍ وتيجاتٍ بشكل الناقوس، أو نساءٍ يقمن باصطياد الوحوش، وغيرهن يرقصن أو يعزفن على الآلات الموسيقية أو يقفن على أرضيةٍ فيها رسومٌ لشتى أنواع الطيور، حيث إن الزخارف تحتوي على أفكارٍ فنيةٍ تقليدية رسمت باللون الأبيض والأزرق والأحمر والأصفر ولها إطارٍ أسود اللون (Dimand,1958:20).

ظهرت أفاريزٌ وإطاراتٌ تحتوي على رسومٍ بالإضافة إلى بعض الأسماء العربية وبقايا كلماتٍ يونانيةٍ، وأكثر هذه الرسوم جاءت من قبة الحريم في قصر الجوسق الخاقاني الذي بني من قبل الخليفة المعتصم (833 – 841م)، تعد

الرسوم الجدارية التي عثر عليها في قصر الجوسق الخاقاني، من أبدع الرسوم التي وجدت في سامراء، فبالرغم من اتباع الفنانين المسلمين الأساليب الهلنستية والبيزنطية والساسانية في الرسوم الجدارية في هذا القصر إلا أنهم اتخذوا أساليبٍ متميزةٍ، حيث تمكن كل فنانٍ من الاحتفاظ بطريقته وأسلوبه الخاص في الرسم على الجدران.

جاءت شخصية كل فنانٍ بارزةٍ ومتطورةٍ في الرسوم الجدارية في سامراء،على الرغم من أنهم عاشوا في عصرٍ واحدٍ، وبالتالي إخراج صورٍ جداريةٍ تنسجم وتتلاءم مع بلاط الملوك والخلفاء وتشعر المتأمل بالنشوة والسرور، وهذا واضحٌ في بعض السمات، لوجوه النساء في رسوم الراقصتين والصيادة في قصر الجوسق الخاقاني (انتغهاوزين، 1974: 42؛ جودي، 1998: 99).

أما الصفة المميزة التي اتبعت في معظم صور الجوسق الخاقاني فتتمثل في وضع الصور والنقوش الزخرفية الآدمية والحيوانية والطيور والعناصر النباتية داخل أو ضمن جامات دائرية الشكل أو مربعات، وتحيط بهذه الصور أفاريزٌ أو إطاراتٌ داخلها دوائرٌ صغيرة لحبات اللؤلؤ الساسانية أو كبيرةٍ ومتقاربةٍ ويظهر فيها الأساليب الفنية والتقاليد الساسانية، حيث اتخذت أسلوب التماثل والتقارب في الأشرطة والموضوعات الزخرفية، وأيضاً جاءت الصور في الأوضاع

الجانبية لبعض الأجسام وهي تظهر التأثيرات الهلنستية (Rice, 1971: 33; Arnold, 1965: 85-86).

في الرسوم التي ظهرت على جدران قاعة القبة في جناح الحريم في الجوسق الخاقاني وٍ ظهرت التقاليد والأساليب الفنية المتبعة في الأساليب الهلنستية والساسانية، وتتمثل هذه الأساليب والتأثيرات في لوحة الراقصتين، وهي بشكلٍ مربع طول ضلعه نصف متر، والراقصتين بشكل متماثل وبينهما طبقٌ به فاكهة، وتبين هذه الصورة أن الراقصتين ترقصان رقصةً مزدوجةً كاملتي اللباس، وتبدوان وكأنهما تتحركان إحداهما باتجاه الأخرى ويمسكان في أيديهما المتقاطعتين بكأسين فيهما الخمر بشكلٍ متزنٍ من وعاءين يظهران من خلف رأسيهما، فالأواني الذهبية والتيجان والأحزمة واللآلئ على رأسيهما وفي آذانهما، وكذلك الألبسة الثقيلة والجدائل الطويلة، ومن ذلك يتضح أن الراقصتين تنتميان إلى بلاط الخليفة (شكل: 12) (انتغهاوزين، 1974: 42؛ Rice,1971: 33).

وترتدي كل راقصةٍ منهما رداءً له طياتٍ زخرفيةٍ على شكل دوائر المياه المتكسرة، ويظهر هذا الأسلوب في رسوم طيات ثوبي الراقصتين فوق البطن وفي طيات ثوب الراقصة اليسرى، وفي طيات ثوب الراقصة اليمنى فوق الركبة اليسرى، أو على هيئة خطوطٍ منسابةٍ تشع من مركز تجمع واحد، ويتضح هذا الأسلوب في ثوب الراقصة اليمنى بين الساقين وفي أسفل خصر كل راقصة

حزامٌ مرصعٌ بالجواهر، وذلك لإظهار البطن أثناء الرقص وتضع على ذراعيها وشاحاً يتدلى طرفاه أسفل الذراعين، وتمسك بإحدى يديها خلف رأسها بقارورة طويلة العنق كروية الجسم، وباليد الأخرى أمامها صحنٌ مزخرفٌ بخطوطٍ رأسيةٍ، ولكل من الراقصتين أربع ضفائر من الشعر فضلاً عن قصعة الشعر التي تتدلى بين الصدغ والأذن، ويشبه أسلوب جدائل الشعر على جباه الراقصتين أسلوب جدائل النساء التي عثر عليها في الرسوم في منطقة نيسابور، التي يعود تاريخها إلى نهاية القرن 8م وبداية القرن9م، وبشكلٍ عام تظهر الراقصتان بوضعية تماثلٍ تامٍ وبجسمين ينظران للأمام، والرأسان بشكلٍ نصف جانبي والأذرع مرفوعة، وهذه الرسمة تمثل رمزاً تذكارياً مرسوماً بإتقانٍ لرقصةٍ ملكيةٍ أكثر مما هي رسمٌ لراقصات في حفلٍ عادي، وهذه الرسمة تمثل احتفالاً خالدًا (انتغهاوزين، 1974**:** 43؛ باشا: 1942**:** 251**).**

أما بالنسبة للوحات والرسومات الأخرى التي وجدت في قاعة الحريم في قصر الجوسق الخاقاني فقد وجدت صورةٌ أخرى تمثل زخارفٌ ورسوماتٌ متنوعةٌ مثل رسوم الفروع النباتية بأوضاعٍ مختلفةٍ وبشكلٍ منثنٍ أو ملتف ٍ، وأيضًا رسوم حيواناتٍ مثل السباع والتيوس والغزلان والثيران والحيوانات الأخرى، بالإضافة إلى مناظرٍ للصيد وبأوضاعٍ متعددةٍ، وفروع النبات جاءت بشكلٍ متقنٍ من ورق الأكانثوس وتملأ الفراغات بين أجزائه الرسوم الحيوانية والبشرية (شكل: 13**).**

في وسط الصورة رسومٌ لطيورٍ تشبه الببغاء تحت عقودٍ بين زواياها رسم ورقة شجرٍ وفروعٌ نباتيةٌ تشبه قرون الرخا (قرن الرخا أو قرن الذهب أو الخصب، وهو موضوعٌ زخرفيٌ قوامه رسم قرنٍ تتصل به شتى رسوم الزهور والفاكهة ويرمز إلى السلام والرخاء والتجارة وخصوبة الأرض (باشا، 1942: 252)، تخرج منها الفاكهة والزهور، وظهر في هذه الصورة التأثيرات الهلنستية والساسانية بشكلٍ واضحٍ خاصة الساسانية، و انتشرت بشكلٍ واضحٍ خلال العصر العباسي مع دخول العناصر الفارسية في كيان الدولة العباسية، ويظهر ذلك في لوحاتٍ تنتشر في أروقةٍ وثنايا البيوت والقصور الموجودة في سامراء و يظهر فيها بداية تطور الشخصية الفنية الإسلامية (باشا، 1942: 251؛ Rice,1971: 34-35).

ظهر على أحد الأعمدة الصغيرة التي وجدت مدفونةٌ تحت قاعات العرش ويمثل الجزء العلوي منها صوراً لجسم سيدة في أذنها قرط، وكذلك رؤوسٌ غير كاملةٍ لنساءٍ وجدت في قصر الجوسق الخاقاني، وهذه الوجوه مستديرةٌ وممتلئةٌ وبعيونٌ لوزيةٌ ذات حدقاتٍ كبيرةٍ وأنفٍ كبيرٍ مستقيم، أما الفم فيحدده خطٌ مستقيمٌ من أعلى وخطٌ منحنٍ من أسفل، وتتميز صور النساء بشعرٍ أسودٍ غزيرٍ ينسدل على الكتف على هيئة ضفيرتين (لوحة: 25 أ)-(Migeon, 1927: 196-108; Rice,1971: 33).

عثر أيضًا على رسومٍ أو صورٍ تمثل منظراً من الحياة اليومية عثر عليها في أحد البيوت الخاصة في سامراء، وهي تمثل حوريات البحر أو نساء يرقصن في الماء ويقبضن على السمك، ونرى بينها رؤوس نساءٍ تمسك إحداهن سمكة في يدها اليمنى وفي وسط الشكل خطوطٌ متموجةٌ ترمز إلى الماء، بالإضافة إلى جسم حيوانٍ متجهٍ إلى اليمين (لوحة: 25 أ)، وقد تعرض هذا الرسم إلى التشويه والتدمير وبالتالي جعل من الصعب تحديد ملامح الصورة بدقة.

إن الطريقة المألوفة في رسم الماء شبيهةٌ بتلك الطريقة المتبعة في النحت على الصخر في الفترة الساسانية والذي ظهر في قصر طاق بستان بإيران (Taq-I-Bostan). (السامرائي ب، 1968: 183؛ باشا، 1942: 253؛ Rice, 1971: 33).

وجد أيضًا في بيتٍ آخر رجالٌ يشربون الخمرة، وقد جلسوا جلسة القرفصاء، وأحيط هذا المنظر بإطارٍ يضم صفاً من طيور حول أعناقها عصابات طائرة ،ونحت هذا الصف من الطيور وفوقه شريطٌ من حبات اللؤلؤ أو اللآلئ الساسانية (شكل: 14).

كما وجد على أحد الأعمدة الأسطوانية نقشاً لقسيسٍ يقبض بيده على عصا يصل إلى مستوى كتفيه ويغطي رأسه بقلنسوةٍ يتدلى منها طرفان على جانبي وجهه ولحيته، فتغطيان أذنيه ويرتدي جلباباً قوام زخرفته رسوم صليبٍ ضمن معيناتٍ (لوحة : 26 أ) (باشا، 1942: 251).

جاءت الأعمدة الأسطوانية التي ظهرت عليها الصور مرسومةٌ على نصف أسطوانةٍ من الفخار والمطلية بماء الجير، وهذه الأعمدة الأسطوانية هي واحدةٌ من إثنتي عشرة أسطوانةً صغيرةً كانت مدفونةً في إحدى الحفر تحت قاعةٍ من قاعات العرش بالجوسق الخاقاني، يبلغ قطر الأسطوانة 20سم وطولها 80سم تقريباً، وهذه الأسطوانة رسمت على نصف مساحتها الأسطوانية بينما يبقى النصف الخلفي أبيضٌ لم يتم الرسم عليه، وجاءت موضوعات هذه الجرار ذات علاقةٍ وثيقةٍ ببلاط الخليفة وعولجت بوقار (انتغهاوزين،1974: 43؛ الباشا، 1992: 73).

وفي رسوم سامراء غالباً ما يوجد هالاتٍ مستديرةٍ تحف برأس الشخص المرسوم، وهذه الهالات شاع استعمالها أيضًا في تصوير المخطوطات، ولم تكن الهالات في التصاوير الإسلامية ترمز دائماً إلى القداسة على عكس وضعيتها في الصور المسيحية. (ملكاوي، 2013، 117).

ظهرت عدد من الرسوم الجدارية على عدد من الأعمدة الأسطوانية، وتمثل هذه الرسومات عدداً من المناظر الفنية المستوحاة من الحياة اليومية أو الدينية، ومن هذه الصور رسمٌ يمثل سيدةً أمامها قطعة نسيجٍ من نفس طراز ثوبها، ويظهر أيضًا برفقة هذه الرسمة أحد الطيور الداجنة وهي البطة (شكل: 14) (Rice, 1971: 32).

وفي لوحةٍ أخرى ظهرت في قاعة الحريم التي جاءت تمثل إحدى الصيادات ضمن جاماتٍ مستديرةٍ ويلاحظ من خلال إحدى الصور صيادةٌ تضرب حمارًا وحشيًا ضربةً قاضيةً، بينما يهجم عليه كلب صيدٍ ، وتظهر الصيادة تركل بقدمها اليسرى على الإطار الدائري الذي يحيط بالصورة ،وتدفع كتفي الحمار الوحشي بقدمها اليمنى وتمسك بيدها اليمنى على أذن حمار الوحش اليسرى، بينما تقبض اليد اليسرى على خنجرٍ وتطعن به الحمار الوحشي في جبهته، وهذا الرسم يمثل المرأة المثقلة بالثياب، وهو منظرٌ مليءٌ بالحيوية والحركة (لوحة : 26 ب) (اتنغهاوزين، 1974: 43؛ باشا، 1942: 252).

ويبدو أن قاعة الحريم كانت تتمتع برسومٍ وزخارفٍ وموضوعاتٍ متنوعةٍ وغنيةٍ، وظهر في هذه القاعة رسمٌ لأفريزٍ من الطيور ورسومٍ ضمن دائرةٍ، وهذه الأفاريز أو اللوحات مؤطرةٌ بأشرطةٍ ذات دوائرٍ صغيرةٍ أو نقطٍ أو حبيبات اللؤلؤ الساسانية، وهذا ما يلاحظ في الرسوم والزخارف في الفن الساساني الذي استخدمه الفنانون المسلمون في سامراء، إضافةً إلى ذلك تظهر الرسوم الآدمية و تمثل موضوعاتٍ تتعلق بالديانة المسيحية وصور قساوسةٍ.

في إحدى الصور الأخرى التي ظهرت على الأعمدة وتصور إنساناً يحمل فوق كتفيه عجلاً (لوحة: 27 أ) وهي بذلك تجسيدٌ لقصةٍ فنيةٍ تمثل بهرام جور ومحظيته التي بدأت تحمل عجلاً صغيراً، واستطاعت بالمرانة والمداومة أن

تحمله بعد أن أصبح عجلاً كبيراً، وهناك من يعتقد أن هذا الرسم يمثل منظراً دينياً مسيحياً يصور قصة الراعي الصالح.

كما جاء هذا الصياد يرتدي ملابسٍ ثقيلةٍ، ومعظم الرسوم أو الصور التي ظهرت على هذه الأعمدة الأسطوانية تظهر الأشخاص وهم في وضعٍ أماميٍ أو مواجهةٍ، والإطار مستطيل الشكل تزخرفه حبات اللؤلؤ، ويرتدي الصياد المرسوم قميصاً طويلاً فوق السروال يصل إلى قدميه، ويتفرع عنه غصنان نباتيان ينقسم كل منهما إلى عدة أفرعٍ تنتهي بأوراقٍ محورةٍ، ويحف بالوجه هالةٍ مستديرةٍ، ظهرت على هذه الأعمدة الأسطوانية صورةٌ لسيدةٌ في أذنها قرط، وفي وضعيةٍ أماميةٍ تحيط بها حبات اللؤلؤ، وفوق هذه الصورة كلمتا مفلح ومشمس وفوق الكلمتين رسمٌ لبطةٍ كما هو في (لوحة: 27 ب). (باشا، 1942: 252؛ Rice,1971:35).

تظهر صورةٌ تمثل رجلاً جاثمًا في إحدى البيوت، و يظهر فيها بشكلٍ ملحوظٍ، فيبدو الشخص في الصورة بشكلٍ مستطيلٍ يحمل كأساً للشرب، وفي اليد الأخرى طائراً يشكل جزءًا من الإطار، فهذه الوضعية من الرسم تعتبر نوعاً من التمجيد والتعظيم وهي مألوفةٌ في الفن الساساني (Rice, 1971: 34).

وقد عثر في سرداب قصر الجوسق الخاقاني بسامراء على آثارٌ لافريزين من زخارفٍ حائطيةٍ وقوام كل منهما نقوشٍ من الجص الأبيض البارزة بروزاً خفيفاً ،على أرضيةٍ مدهونةٍ باللون الأزرق، وزخارف هذين الإفريزين تمثل رسوم

إبلٍ ذات السنامين، ويفصل كلٌ من الإفريزين نقشٌ ملونٌ يمثل شجرةٌ صغيرةٌ، والإفريزان ارتفاع أحدهما نصف متر والآخر 20سم **(**زيدان، 2010، 59**).**

حيث إن الإبل الكبيرة والإبل الصغيرة تسير، فبعضها متجهةٌ إلى اليمين والبعض الآخر متجةٌ إلى اليسار، وهذه الإبل لا تسير كلها بل بعضها باركةٌ، وقد جاءت هذه الإبل ذات السناميين معروفةٌ في إيران، و الفنون الإيرانية القديمة فيها صور أفاريزٍ زخرفيةٍ تتألف من رسوم إبلٍ ، تظهر التأثيرات الساسانية في أفريز الإبل في سامراء، ومن هذه الصور والأفاريز الإيرانية رسوم الإبل في أفريز بمدينة برسوبوليس (اصطخر) يمثل أهلها يحملون الجزية ومدينة برسوبوليس فيها آثارٌ هامةٌ من الفن الساساني (السامرائي ب، 1968**:** 185؛ Rice,1971: 30**).**

عثر أيضًا في قصر الحويصلات أو قصر الجص أثناء التنقيبات الأثرية لمديرية الآثار العراقية على رسومٍ جداريةٍ متنوعةٍ تمثل رأس غزالٍ، وأرجلاً لأسد، ورساً، وجسم رجلٍ وامرأة، بالإضافة إلى قطع رؤوسٍ وأرجل طيورٍ وحيواناتٍ مختلفةٍ، بالإضافة إلى قطعٍ لرؤوسٍ بشريةٍ، وهذا بالإضافة إلى كمياتٍ كبيرةٍ من الزخارف النباتية والهندسية ذات الألوان المتعددة والمتنوعة، واستعمل في تزيين هذه الرسوم الألوان الأسود والأزرق والأحمر والأخضر (حفريات سامراء، 1940**:** 38**).**

عثر في سامراء أيضًا على رسومٍ فوقها أسماءٌ مكتوبةٌ باللغة العربية، وأسماءٌ أخرى مكتوبةٌ باللغة اليونانية، ومن الأسماء العربية التي كتبت مع الرسوم اسم (أحمد بن موسى) ويرجح أنه اسم أحد المصورين الذين ساهموا في رسم هذه الصور، وقد عثر أيضًا على اسمين آخرين (مفلح، مشمس) (لوحة: 27ب)، وقد ظهر في تفسير هاتين الكلمتين العديد من الآراء، فهناك من يرى أن هاتين الكلمتين من أسماء الفنانين لاسيما أن اسم مفلح من الأسماء التي كانت مستعملة في العصر العباسي، ومن جهة أخرى هناك من يرى أن الكلمتين مفلح ومشمس هما عبارةٌ عن إمضاءٍ لفنانين، وخاصةً أن اسم مفلح معروفٌ في عصر سامراء، بل كان يحمله أحد القواد الأتراك، وهناك من يعتقد أن هاتين الكلمتين من أصلٍ آراميٍ، وأن مشمس لقب لمساعد الشماس في الكنيسة، أو تكون إحدى درجات المانويين الخمس (المانوية هي ديانة تمزج بين النصرانية والزرداشتية والتي أسست من قبل ماني Mani والذي يعرف بأنه أعظم الرسامين الإيرانيين والتي بقيت طي الكتمان في إيران، وقد تم تبني المانية كديانةٍ رسميةٍ من قبل اليغوريين Uighurs وهم عشيرةٌ تركيةٌ في وسط آسيا، ولقد هاجرت الديانة المانية إلى بلاد الرافدين في القرن 8م، وانتشرت بعد ذلك في القرن 9م، وتوطدت أركانها، وقد احتموا ببلاط الخليفة المأمون (813 – 833م) ,Dimand (25 :1958؛ السامرائي ب، 1968: 183؛ باشا، 1992: 74**)**.

وأخيراً ومن خلال التتبع للرسوم الجدارية والأسلوب الفني المتبع في زخارف مدينة سامراء والتأثيرات الفنية التي ظهرت عليها، والطريقة التي بدأت تأخذ مسارها في الفترة الإسلامية ، يلاحظ ظهور بوادرٍ تميز التصوير الإسلامي بشكلٍ عام، والتصوير في سامراء بشكلٍ خاص، وأخذت تبتعد عن الجذور الفنية التي استقت منها أصولها، ولوحظ أن الصور الجدارية في سامراء قد تميزت بالتحور والجمود والميل نحو الزخرفة واستخدام الخطوط، والبعد عن الواقع والتسطح والبعد عن التجسيم والتعبير، وكانت هذه الرسوم الحائطية تغطي الأجزاء العلوية من الجدران وقاعات قصر الجوسق الخاقاني، ومن أفضلها ما وجد في جناح الحريم (الباشا، 1992: 75).

ب. الزخارف الهندسية :

المقصود بها استخدام الأشكال الهندسية المستوية والمجسمة المرسومة بمقاساتٍ هندسيةٍ منتظمةٍ، كالخطوط المستقيمة والمتقاطعة وأشكال المثلثات والمربعات والمعينات وغيرها من الأشكال الهندسية، فقد عرفت الزخارف الهندسية منذ عصور ما قبل التاريخ، وتتمثل في الأشكال الهندسية كالمربعات والمثلثات والمستطيلات والدوائر وأشكالٍ خماسيةٍ وسداسيةٍ ومعيناتٍ، بالإضافة إلى الأشكال الحلزونية إلى غيرها من الأشكال كالذي ظهر في العصر الحجري الحديث الفخاري قبل حوالي 8500 ق.م، سواءٌ تم ذلك على الرسم الجداري أو في زخرفة الأواني الفخارية المستخدمة من قبل إنسان ذلك العصر، واستمر

استخدامها على مدى العصور والفترات التاريخية المتعاقبة، وقد عرفت أيضًا في الفنون الإغريقية والهلنستية والرومانية والبيزنطية، وكذلك الفترة الساسانية، بالإضافة إلى فنون الشرق منذ أقدم العصور، غير أن استخدامها كان محدوداً، ويدل ذلك على فقر في الخيال، ولقد ورث الفنان المسلم النماذج الهندسية عن الفن الكلاسيكي، إلا أن التطور قد حصل عليها بعد ظهور الإسلام، فقد تم هذا التطور بفضل العرب المسلمين، إذ نبع من خصبٍ في الخيال العربي وتنوعت الزخارف الهندسية تنوعاً كبيراً (فكري، 1961: 44).

وكذلك استخدمت في تزيين الزخرفة على الجص كما هو الحال في العصر الأموي في قصر دار الإمارة في الكوفة، إذ ظهرت على النحت بالجص ونفذت بأسلوب حفرٍ ليس بالعميق جداً، وشكلت هذه الأشكال الهندسية إطاراتٍ ضمت زخارفٍ نباتيةٍ كما في قصر المشتى وفي قصر إسكاف بني جنيد، ومع ذلك يظهر أن الإطارات الهندسية في زخارف سامراء على الجص، فقد انتشرت الزخارف الهندسية المتنوعة أهمها الأشرطة الزخرفية من الخطوط المنكسرة (Frets) ومنها شكل الصليب المعكوف (Swastika) كالتي وجدت في كيش والمدائن، ومنها أيضًا الزخارف الهندسية من الدوائر المتشابكة على هيئة جدائل بالإضافة إلى الخطوط المنحنية والحلزونية.

هذا بالإضافة إلى استخدام الدوائر الصغيرة وأنصافها والمتشابكة، وأعطت شكل اللآلئ والأقراص المتتابعة والخطوط التجريدية ، التي تمتاز

بالحيوية والنشاط والتي كانت من أبرز الزخارف التي ظهرت في العصر الساساني، واستمر استخدامها في العصر الأموي، كما في قصر الحير الغربي وخربة المفجر والحلابات، وتمثلت هذه الزخارف النباتية والحيوانية، واستمر استخدامها في العصر العباسي الأول والثاني، كما ظهرت في زخارف سامراء الجصية، وقد نفذت بأسلوبٍ بحيث تعطي شكل اللؤلؤ المثقوبة أو الأقراص المتتالية، وظهرت هذه السلاسل القوسية والأقراص المتتالية بشكل إطاراتٍ مربعةٍ ومنحنيةٍ، وتبدو هذه الزخارف بعيدةً عن الجمود وتتابعٍ مع بعضها البعض بحيث تظهر غير منتهيةٍ. (شافعي، 1994: 177-181).

ج.زخرفة الأقراص المتتابعة :

وهي عبارةٌ عن أشرطةٍ وأطاراتٍ تحصر بداخلها سلسلة من الأقراص المتتابعة الشبيهة بحبات اللؤلؤ أو المسبحة يتوسط كل قرصٍ فيها تجويفٍ، حيث شكلت هذه السلسلة دوائرٌ وأنصاف دوائرٍ كما حصلت هذه الأشرطة بداخلها زخارفٌ نباتيةٌ وحيوانيةٌ، كالتي تؤطر الزخارف الجصية التي ظهرت على الطرز الفنية الثلاثة بالإضافة إلى الرسومات الجدارية في سامراء، وجاءت هذه الأشرطة تؤطر هذه الزخارف والرسوم بشكلٍ مربعاتٍ أو معيناتٍ أو سداسيةٍ أو مستطيلاتٍ أو مثلثاتٍ أو بشكل دائريٍ، فقد حوت بداخلها أوراقاً نباتيةٍ متجانسةٍ كالتي ظهرت في الطراز الأول، إذ جاءت تحتوى على أوراق العنب الخماسية والثلاثية، بالإضافة إلى عناقيد العنب والمراوح النخيلية، وجاءت هذه الأقراص في الطراز الثاني تأخذ الشكل المربع، وجاءت بثقوبٍ في الوسط وفي الطراز

الثالث رجعت إلى شكلها السابق شكلها الدائري وتؤطر الأشرطة والأشكال داخل الفراغات، الذي تتم بين الخطوط الخارجية للدوائر والأشكال الهندسية والزخارف، وظهرت هذه السلاسل الدائرية بشكل إطاراتٍ مربعةٍ متداخلة الأشكال وتشابكت مع بعضها.

د. الأرابيسك :

هو نظامٌ زخرفيٌ أو وحدةٌ زخرفيةٌ مجردةٌ خاضعةٌ لأصول الجمال الفني، يعتمد على تداخلٍ أو تشابك الزخارف النباتية والهندسية والكتابية، ضمن توزيعٍ مدروسٍ وحركاتٍ انسيابيةٍ متصلةٌ بعضها ببعض ، بحيث لا يعرف من أين تبدأ وإلى أين انتهى يعتمد على توازن المساحة والخط واللون وترابطها وانسجامها، ويتميز أيضاً بالتناوب المنظم في الحركات التي تعبر عن نوعٍ من التناغم والرغبة في ملء السطح الكلي بالزخارفوتوازنٍ في الالتفاف، فتبدو أشكالها النباتية منسقةً داخل مضلعاتٍ هندسيةٍ مجردةٍ فسيقانها متعانقةً ومتشابكةً وتملأ الفراغات ، بحيث تتلاءم وتنسجم مع العقيدة الإسلامية ونظرة المسلم وعدم استقراره على أسلوبٍ واحدٍ في الزخرفة، وبشكلٍ يعبر عن روح الحضارة الإسلامية وصميم العقيدة السمحة.

وهو أسلوبٍ زخرفيٍ يطلق على التصاميم الهندسية الدقيقة والنقوش النباتية المجردة والبسيطة الملتوية والمتقاطعة والمتوازنة والمتكررة، وتستخدم هذه

النقوش في التذهيب وفي صناعة القاشاني وفي حياكة السجاد وفي الزخارف المعمارية والمنحوتات (المفتي، 2001: 8؛ Kuhnel,1949: 101-102).

الأرابيسك Arabesque هو اصطلاحٌ فرنسيٌّ يعني العربي (نسبة إلى العرب) واستخدمت هذه اللفظة في لغاتٍ أخرى، لتدل على التصاميم الحلزونية والرسوم النباتية المجردة ضمن لفائفٍ حلزونيةٍ متكررةٍ، أطلق عليها العرب أسماءً متعددةً مثل: الرقش العربي والتوشيح والتوريق، إذ تتكون من عناصرٍ نباتيةٍ متداخلةٍ ومتشابكةٍ ومتناظرةٍ بصورةٍ منتظمةٍ، يحددها التناسق الهندسي وتتميز بملء الفراغ بين العناصر المتموجة.

اشتق فن الأرابيسك عناصره من الأشكال النباتية مثل: النخيل والوردة والشجرة والكرمة، وهذه العناصر وجدت في الفنون القديمة، وقام الفنان المسلم بإعادة صياغتها بقالبٍ إسلاميٍ. (جودي، 1998: 30-31؛ Kuhnel, 1949: 10).

أصل كلمة أرابيسك هو نبات خيالي للكرمة، وهذا ما يفسر أن أصل كلمة أرابيسك يرتبط بنبات الكرمة ويفسر وجوده في الآثار الإسلامية الأولى التي تعود إلى العصر الأموي، ومن أشهر هذه الآثار الغنية بالزخارف ما نجده في قصر المشتى العائد للخليفة الأموي الوليد الثاني الذي شيده سنة 125هـ / 743م، والذي يقع إلى الشرق من عمان على بعد حوالي 70كم.

نستنتج مما سبق أن العناصر النباتية والهندسية ليست جديدةً على الفنون السابقة للإسلام، ولكن الجديد في فن الأرابيسك هو ترتيب هذه العناصر وتنسيقها بأسلوبٍ جديدٍ، جمع فيه الفنان المسلم وحداتها الزخرفية التي ورثها عن الفنون السابقة للإسلام، وقام بصهرها بأسلوبٍ جديدٍ ومميزٍ، يظهر فيه شخصيته الواضحة والقوية، وهو بذلك لم يبتكر وحداتٍ نباتيةٍ أو حيوانيةٍ جديدةٍ، في رسم الأشجار والأوراق والسيقان والأزهار والطيور والحيوانات، بل قام بتحويرها عن الطبيعة مع المحافظة على جمالها الفني وأعطاها جمالاً يدل على المهارة لمبدعها وصفاء ذهنه.

هناك اعتقاد عند بعض الباحثين أن التنسيق والتحوير والابتعاد عن الطبيعة في رسم العناصر الزخرفية في الأرابيسك ناتجٌ عن ضعفٍ في القدرة على الابتكار عند الفنان المسلم (Hoag, 1963: 20) .

وفي رأيي أن هذا الاعتقاد يدل على عدم فهم بعض الباحثين في الفن وفلسفة الفنان المسلم في فن الزخرفة ، حيث إن الفنان المسلم ابتكر منهجاً فنياً جديداً لم يكن موجوداً أو مألوفاً من قبل، فلم يعد الفن لخدمة الدين أو الملوك كما كان في الفنون الأخرى، بل أصبح لخدمة الناس أجمعين، وبالتالي أصبح يخفف عنهم من متاعب الحياة، وهكذا نرى أن الفنان المسلم قد انطلق في رسم الأرابيسك وراء خياله، لكنه أخضع هذا الخيال إلى التوازن والتقابل والتماثل

والإشعاع، وهذه هي الأسس أو القواعد الرئيسية التي تقوم عليها فنون الزخرفة الإسلامية (مرزوق، 1971: 35؛ Grabar, 1973: 191).

ويرى الباحث أن زخرفة الأرابيسك هي قديمةٌ حديثةٌ مع تطور الزخرفة الجصية في سامراء، إلا أنها أخذت منحنىً جديدًا نحو تطور الزخرفة النباتية والهندسية بأسلوبٍ جديدٍ، يتناسب مع التطور في تقنية التصنيع لهذه الزخارف، ومع هذا فقد كانت زخرفة الأرابيسك تتناسب مع تطور الطرز الثلاثة وخاصة المجردة منها الطراز الثالث ، فجاء الأرابيسك ممثلاً في الطرز الثلاثة إلا أن ظهور زخرفة الأرابيسك في سامراء بشخصيةٍ جديدةٍ فريدةٍ ومميزةٍ ومختلفةٍ تمامًا عن شخصية الزخرفة القديمة التي سبقتها، فقد امتازت بتكامل وحداتها النباتية والهندسية وتوازنها بحيث ألبسها ثوبًا جديدًا وبأسلوبٍ مهذبٍ يتناسب مع التطور الذي حصل في الطراز الثالث في سامراء وتقنيته في الصب في القالب، وبالتالي جعلها تتميز زخارف الأرابيسك فيها وكأن الفنان قد خرج بزخارفٍ جديدةٍ بأسلوبه وذوقه الجديد، وأعطاها صفة الحداثة والتطور نحو الأفضل.

إن التطور الحاصل في طرز الزخارف الجصية في سامراء التي انتهت في تطورها لتتبلور في الطراز الثالث ، كان البداية لولادة فن الأرابيسك من حيث الفكرة الجديدة في طريقة حفر الزخارف وصب القوالب، وحققت السرعة في التنفيذ والاقتصاد في الوقت والمواد، وكذلك تنفيذ هذه الزخرفة في أي أسلوب

وخاصةًالمحورة عن الطبيعة، وترتيب هذه العناصر النباتية وتنفيذها ضمن أشكالٍ حلزونيةٍ، إلى جانب ملء الفراغ وبالتالي كانت زخارف سامراء والممثلة بالطراز الثالث النموذج البدائي لفن الأرابيسك (جودي، 1998: 94-95؛ مرزوق، 1971: 35؛ Grabar, 1973: 192-193).

تابع فن زخرفة الأرابيسك تطوره في العصر العباسي وشاع استخدام زخارفه في مناطقٍ عديدةٍ في العراق مثل بغداد والموصل، وكثر وجود هذه الزخارف في المساجد والمدارس الدينية مثل واجهة باب المدرسة المستنصرية والقصر العباسي في بغداد، وعلى قبة الإمام المهدي في سامراء (لوحة: 30)، وكذلك استمر استخدام فن الأرابيسك على الحجارة والآجر والجص والمصنوعات اليدوية، وأظهر الفنانون العراقيون براعةً كبيرةً في تنفيذ الزخارف إذ اعتبر فن الأرابيسك لغة الفن الإسلامي، وانتشر إلى البلاد العربية الإسلامية المجاورة في مصر والشام وغيرها، والأمثلة كثيرة على ذلك فمنها نوافذ مسجد الصالح التي تعود إلى أواخر العصر الفاطمي، واستمر وكثر استخدام فن الأرابيسك في فترات الإسلامية اللاحقة وخصوصاً الفترة الفاطمية (جودي، 1998: 96-97؛ مرزوق: 1971: 35).

و. العناصر المعمارية :

- **الشرفات المسننة**

عُرف استخدام الشرفات المسننة منذ العصور القديمة، حيث ظهرت في بلاد فارس والعراق وأواسط آسيا، وشاع استخدامها في الفن الساساني، حيث ظهرت في الأطراف العليا للعمائر، كما هو الحال في طاق كسرى، وظهر أيضاً على تيجان الأكاسرة الساسانيين، فقد جاءت جوانب بعض هذه الأسنان رأسيةٌ أو عموديةٌ والبعض الآخر جاءت بشكلٍ مائلٍ، وظهرت كذلك في العمارة الرومانية الشرقية كالتي عثر عليها في بقايا خرائب المعبد الكبير في مدينة تدمر.

ومن أقدم الأمثلة للشرفات المسننة الإسلامية ما ظهرت في العصر الأموي في قصر الحير الشرقي الذي بناه الخليفة هشام بن عبد الملك سنة 109هـ/727م، ونقلت واجهة بوابته إلى متحف دمشق، ووجد أيضًا على حشوةٍ حفرت على الخشب في منبر جامع سيدي عقبة بالقيروان.

ظهرت كذلك في مدينة سامراء فقد عُثر على بقايا تتوج جزءاً من الجدار الجنوبي للفناء الكبير في قصر المعتصم (الجوسق الخاقاني)، وجاءت أسنان الشرفات المسننة بشكلٍ مائلٍ (شكل: 1) (حسن، 1956: 435؛ شافعي، 1994: 181-214).

استخدم هذا العنصر في الأجزاء العلوية للأشرطة الجصية التي تزين هذه الأجزاء، ربما استخدم الفنان المسلم هذا العنصر المعماري كتقليدٍ للمباني القديمة ، ويوحي هذا العنصر المعماري بالتحصين والقوة والمنعة لتلك المباني، إضافةً إلى سبب عملي آخر يتمثل بحماية الجنود خلف تلك الشرفات، وربما أراد الفنان العربي المسلم تمثيل هذه الزخارف ليظهر قوته في الإبداع الفني.

يرى الباحث أن استخدام العناصر الهندسية يوحي بالتبسيط والتجريد والبعد عن الطبيعة، وقد استخدمها الفنان بكثرةٍ وابدع باستخدامها، وكان السبب في ذلك هو الابتعاد عن تصوير ورسم الأشكال الحيوانية والآدمية.

استخدم الفنان العربي المسلم عناصرٍ نباتيةٍ وحيوانيةٍ وهندسيةٍ وأخرى معماريةٍ سابقةٍ، واستمر في استخدامها وذلك بأسلوبٍ جديدٍ في تنفيذ هذه العناصر الزخرفية ، وتشكيلها سواءً كانت قريبةً من الطبيعة أو محورةً بشكلٍ قليلٍ أو محورةٍ تمامًا ومبسطةً بشكلٍ مجردٍ، بحيث جاءت تتناسب الزخرفة في شكلها وأسلوب تنفيذها لتظهر شخصيةً جديدةً امتاز بها الفنان العربي المسلم عن ما سبقه من الفنون الأخرى، وجاء الفنان يبرز براعته الكبيرة ومهارته من خلال أخذه للأشكال الزخرفية ومحاولة إخراجها وجعلها تتناسب مع عقيدته وحضارته الإسلامية العريقة.

تأثيرات التصاوير الجدارية في سامراء على غيرها في العصور اللاحقة

اهتم حكام الدولة الفاطمية وسلاطينها بالتصوير والمصورين، وأقبلوا على إنتاجهم وبالغوا في ذلك وخلال هذا العصر تطلع الفنان المسلم عن طريق الخبرة إلى فهم أسرار الألوان وأبدعوا في استخدامها في محاولة لإظهار البروز أو العمق وتنافس المصورون في أساليب تنفيذ هذه الصور، إذ عبروا عن العمق في التصوير باستخدام الألوان حيث صوروا الراقصة وكأنها داخلة في حنية بالحائط ورسموا ثياب الراقصة بلون أبيض أو أحمر على أرضية مختلفة باللون الأسود أو الأصفر ومن هؤلاء الفنانين الذين تنافسوا على ذلك ابن عزيز وقصير (الباشا، 1992: 77؛ Ettinghausen,1942: 112).

برع الفاطميون في التصوير على الخزف ذي البريق المعدني والخشب والمنسوجات إضافة إلى التصاوير المائية عن الجص (الفريسكو).

ومن هذه العصور المائية حمّام فاطمي كشفت عنه الحفريات عام 1932م، والتي زخرفت جدران هذا الحمام بصور مائية مرسومة على الجص، وربما ترجع إلى القرنين 10م أو 11م، وقد رسمت هذه الصور باللون الأحمر أو الأسود، وأهم هذه الرسوم صورة تمثل شاباً جالساً يُمسك بيده كأساً ويرتدي جلباباً تزينه زخارف نباتية حمراء اللون وعلى رأسه عمامة ذات طيات وفوق الرأس هالة كاملة الاستدارة ويلبس الشاب حول ظهره وشاحاً يخرج من تحت الإبطين

وينثيان إلى أسفل مع التعلق في الهواء ويتدلى من الرأس خصلتان من الشعر إحداهما من الأمام والأخرى من الخلف، وقد مثل جسم الشاب بوضعية أمامية، ولكن وجهه في وضعية ثلاثية الأرباع، ويؤطر لحيته شريط من حبات اللؤلؤ (لوحة: 28 أ).

من زخارف هذا الحمّام أيضاً صورة سيدة عصابة رأسها إلى اليمين ورسم يمثل رأس شاب يلتفت إلى اليسار، وهناك رسوم أخرى لطيور منها رسم يمثل طائرين متقابلين يقترب منقارهما من بعض، وهذه الطيور في تقابلها بهذا الشكل مأخوذة عن تأثيرات الفرس، كما ويقترح انتغهاوزن أن الشاب المصور أكثر ميولاً إلى التخنث خاصة وأن شكل الهالة والعصابة المتأرجحة تتعارض مع شكل الجسم المترابط (Ettinghausen, 1942: 121).

يوجد بين الطائرين زخرفة لأوراق نباتية ويحف بالحنية حبات اللؤلؤ، وهذه الصور التي تنسب إلى العصر الفاطمي تتشابه مع الصور والتصوير في سامراء، إذ تعتبر صور العصر الفاطمي صدى قويًا لصور سامراء ولا تختلف عنها من حيث الزخارف والأشكال، ويلاحظ أن الثوب مزين بزخارف من وحدة زخرفية متكررة والهالة الكاملة الاستدارة والزخارف النباتية وأشكال الرؤوس ورسوم الطير، وكل هذه الرسومات تحيط بها حبات اللؤلؤ بشكل إطار إلا أن الملابس المصورة في العصر الفاطمي مرسومة بأسلوب أقل واقعية من صور سامراء، ومثال على ذلك الوشاح الفاطمي الذي ظهر في الحمّام رسم بشكل معلق في

الهواء في حين أن رسوم الراقصتين في سامراء تتدلى إلى أسفل (الباشا، 1992: 80؛ Ettinghausen, 1942: 112-113).

نفذت الرسوم الفاطمية بالطريقة الثالثة التي استخدمت في سامراء لرسم الثياب وطياتها التي تتمثل بالثياب الخالية من الطيات تزينها زخارف من وحدة زخرفية متكررة، أما من حيث الأسلوب فقد استخدم الفنانون الفاطميون أسلوب سامراء نفسه وهو الأسلوب المسطح الذي اعتمد في رسم الطيات على الخطوط بحيث تتجمع في نقطة ثم تشع خطوطها البعيدة عن الواقعية.

ومع هذا فقد تأثرت الصور الفاطمية بالتقاليد الساسانية في التصوير على غرار التصوير في سامراء وقد ظهر الطابع الفارسي في رسم الشاب الجالس وفي يده اليمنى كأسٌ، وقد اعتمدت الدولة الفاطمية اعتماداً كبيراً على العناصر الفارسية في نشر دعوتها واعتبرت بلاد فارس من مناطق نفوذها خاصة وإن الفاطميين قد أحيوا كثيراً من المراسم الفارسية القديمة.

يمكن اعتبار الأسلوب السامرائي والفاطمي نقطة بداية للأسلوب الفني الذي يظهر بمقياس أصغر في تصاوير المخطوطات الإسلامية في القرنين 12-13، ومن مميزاتها المشتركة طريقة الجلسة والهالة المستديرة والرداء الخالي من الطيات المكسوة بوحدات زخرفية متشابهة، إضافة إلى العصابة حول العضد، إلى جانب الأسلوب المسطح الخالي من العمق والتجسيم والذي على زخرفة

الخطوط وعدم الدقة في رسم الأشخاص ذات الطابع الزخرفي (الباشا، 1992: 81).

انتشر التصوير الفاطمي مع انتشار ثقافتهم وفنونهم وظهر ذلك في صور كنيسة الكابلا بلاتينا (Cappella Palatina) في بليرمو في جزيرة صقلية والتي ترجع إلى عهد الملك النورماندي روجر الثاني الذي تأثر بالثقافة الإسلامية وقرب إليه العلماء والمسلمين، ويحف بصور الكنيسة أشرطة من الكتابة الكوفية الجميلة، وهذا يفسر إلى أن هذا العمل من عمل فنان مسلم أو عمل فنانين تدربوا على أيدي فنانين مسلمين وتأثروا بهم وبفنهم (الباشا، 1992: 82).

من رسوم هذه الكنيسة إنسان جالس وفي يده اليمنى كأسٌ وفي يده اليسرى زهرة، وتتدلى فوق جبهته خصلات من الشعر، ويحف برأسه هالة، وتزين رداءه زخارف من وحدة متكررة، وتؤطر الصورة حبات اللؤلؤ (لوحة : 28 ب)، وهذه الصور تتشابه مع صورة الحمام الفاطمي في كثير من المميزات، إضافة إلى الأسلوب المسطح المعتمد على الخطوط وعدم الدقة في رسم جسم الإنسان، وهي بذلك تشبه الصور الفاطمية وهذه الرسوم قد تطورت عن رسوم سامراء إضافة إلى هذه الرسوم وجد رسم فوق أرضية نباتية يمثل صياداً يمتطي صهوة جواده ويحمل الصياد بيده اليمنى طائراً من طيور الصيد ربما صقراً ويشير إليه بسبابة اليد اليسرى، وقد شاع هذا الموضوع في الفن الفاطمي وظهرعلى المنحوتات الخشبية، كما حجاب الهيكل الذي نقل من كنيسة الست بربارة إلى

المتحف القبطي في مصر القديمة، ووجد هذا الموضوع على أواني الخزف الفاطمي ذي البريق المعدني، وتوجد نماذج منه محفوظة في متحف الفن الإسلامي في مدينة القاهرة، ومن الرسوم الأخرى التي تعود للعصر الفاطمي صور تمثل موسيقيين وموسيقيات يعزفون على الناي ويقفون بجانب حائط نافورة ويتدفق ماؤها من فم أسد يمثل شلالاً اصطناعياً وفوق هذه الصورة تظهر سيدتان ينظران من خلال النوافذ إلى غرفة استقبال، وهذه الصور ظهرت في كنيسة الكابلا بلاتينا في بليرمو.

كما ظهرت رسوم الشراب والرقص وهي من الموضوعات المعروفة في الفن الفاطمي وقد مثلت على أرضية ذات زخارف نباتية (انتغهاوزين، 1974: 47؛ الباشا، 1992: 86) .

ومن رسوم كنيسة بليرمو التي تتشابه مع سامراء صورة رجل يحمل فوق رأسه برميلاً وتشبه هذه الصورة رسماً في سامراء يمثل شخصاً أو صياداً يحمل فوق كتفيه عجلاً، نجد تأثيرات أسلوب سامراء في الرسوم تزين سقف كنيسة بليرمو وهذا واضح في تفاصيل الملابس وقصعات الشعر على جباه النساء والخصلات المسدلة لتأطير وجوههن.

تمت تأثير سامراء إلى نيسابور شرقي إيران، وكذلك وجد تأثير رسوم سامراء أيضًا في كتاب الصوفي عن النجوم الثابتة، ويظهر هذا التأثير في تسريحات شعر النساء إضافة إلى طيات وثنيات الملابس التي تبدو مطابقة

لأسلوب سامراء، والملامح الشرقية التي ظهرت عليها كالتي مثلت في سامراء وتميزت بالوجوه ذات الوجنات المكتنزة والممتلئة والوجوه العريضة والأنوف الطويلة. (Ettinghausen, 1942:119-121).

ظهرت الملامح الشرقية بصفة خاصة في صور النساء، وقد غلبت عليها الصفة الإسلامية المميزة للتغيرات التي تحدثت في رسم التصاوير فأصبح معظم الرجال يلبسون العمائم، وأصبحت النساء مثقلات بالملابس من الرأس إلى القدم، ولم يظهر جزء كبير من أجسامهن عارية وأن التغير الحاصل على المميزات والأساليب الفنية التي سادت في سامراء في العصر العباسي وفي مصر في العصر الفاطمي أصبحت في كتاب الصوتي عن النجوم الثابتة والتي تميل إلى الصفة الإسلامية الخالصة (لوحة 29) (انتغهاوزين، 1974: 52؛ جودي، 1998: 100).

يرى الباحث أن طراز الزخارف الجصية في سامراء تم تصنيفها وترتيبها على أساس فني صاحب ذلك ترتيب زمني، إذ إن تصنيف هذه الزخارف قد اعتمد على تنفيذ وتشكيل العناصر الزخرفية على الجص، فقد جاء الطراز الأول استمراراً لما سبقه من الفنون وخاصة الأموية من حيث التنفيذ وتمثيل العناصر الزخرفية بشكلها الطبيعي، وفي الطراز الثاني قليل التحوير وقليل البعد عن الطبيعة فقد شكل مرحلة انتقالية عبر من خلالها الفنان إلى الطراز الثالث وهو الطراز المجدر والمبسط والمحور عن الطبيعة، حيث استخدم الفنان

في هذا الطراز أساليب وطرق تقنية لم يستخدمها في الطرازين الأول والثاني وهي طريقة الصب في القوالب والتي ساعدت على ظهور الحفر المشطوف للعناصر النباتية وذلك لتوفير الوقت والجهد واقتصاداً في التكاليف مما أدى إلى سرعة في الإنتاج بحيث تتناسب مع النهضة العمرانية الكبيرة التي مرت بها مدينة سامراء في ذلك الوقت، وهذا يشير إلى الترتيب الفني، أما الترتيب الزمني الذي جاء مصاحباً للتصنيف الفني فهو يظهر في التطور من خلال الطراز الأول والذي هو استمرار للفنون السابقة، ومن ثم تطور هذا الطراز في الطراز الثاني وصولاً إلى الطراز الثالث، كما يظهر ذلك من خلال القصور والمباني التي زينت بها الزخارف الجصية، إذ يظهر الطراز الثالث في قصر بلكوارا بشكل واضح والذي بناه الخليفة المتوكل لابنه المعتز، ولم يظهر في الطرازين الأول والثاني على عكس قصر الجوسق الخاقاني الذي بني في عهد المعتصم والذي يظهر فيه تمثيل الطرز الثلاثة من خلال تعاقب الخلفاء وعملية التجديد والتحديث التي طرأت عليه في فترات الخلافة التي مرت بها مدينة سامراء، حيث سكنه أكثر من خليفة، ومن خلال الفارق الزمني لبناء القصرين يتضح أن الفنان العربي المسلم استخدم الطراز الثالث وهو الأحدث في تزيين قصر بلكوارا، وهذا يشير إلى الترتيب الزمني وهو ما اتفق عليه الكثير من الباحثين بعكس ما اقترحه هيرزفيلد في أن الأحدث تأثر بالفنون العربية الإسلامية اللاحقة به زخارف سامراء ومنها جامع ابن طولون ومدينة العسكر وبيوتها في مصر، وكذلك في مدينة نيسابور ومسجد نايين في إيران بالإضافة

إلى تيجان الأعمدة الرخامية في مدينة الرقة، وكذلك في الزخارف التي ظهرت على منبر جامع القيروان في تونس في بلاد المغرب العربي، كما أن الطراز الثالث يعتبر بداية حقيقية لزخرفة الأرابيسك المحورة.

أما التصوير الجداري لعناصره الآدمية والحيوانية والنباتية والهندسية فهو استمرار للفنون الإسلامية السابقة، إذ إن تمثيل الرسوم والصور الآدمية وطريقة تنفيذها وما تحمله من صفات التمثيل للأشخاص فقد امتازت بالوجوه المستديرة الممتلئة والعيون اللوزية والأنوف المستقيمة وحدقات العيون الواسعة والهالة المستديرة التي تحيط بالرأس بالإضافة إلى الأشرطة المكونة من اللآلئ أو الحبيبات الدائرية الساسانية التي تؤطر الأشكال والرسومات الجدارية، وكذلك ما ظهر من الزخارف على الثياب التي يظهر عليها أشكال الصليب، وهذه الخصائص والمميزات ظهرت على الجدران في القصور الإسلامية التي تعود إلى الفترة الأموية خاصة في قصير عمرة والتي تحمل المميزات والموضوعات نفسها، وهذه الخصائص والمميزات هي تأثيرات هلنستية وساسانية وبيزنطية، وهذا يشير إلى استمرار هذه التأثيرات في الفترة العباسية، لكن استطاع الفنان المسلم في سامراء أن يجعل من هذه الرسوم والزخارف صفة جعلته تميزه عن باقي الأشكال التي ظهرت قبله وأعطته صفة التجديد، ويرى الباحث أن استخدام العناصر الهندسية في الرسوم الجدارية والزخرفية على الجص أراد بها الفنان

إضفاء نوع من البساطة على زخارفه الفنية خاصة في تقسيم المساحات واللوحات إلى حقول وجامات وذلك بتأطيرها بالأشكال الهندسية لإعطائها لمسة جمالية وذوق رفيع نابع من إحساسه وخياله الخصب.

الخصائص الفنية للزخارف الجصية في سامراء

التكرار :

يتضح التكرار في الأشرطة الجصية المزخرفة التي تم الكشف عنها سواءً في قصر الجوسق الخاقاني أو قصر الحويصلات أو بلكوارا، ومن أمثلة ذلك ورقة العنب الثلاثية والخماسية الفصوص وعناقيد العنب الثلاثية ، يظهر فيها العمق والتجسيم و قد تبادلت مع الأوراق والعناصر الكأسية وكيزان الصنوبر، وهذا النوع من التكرار يبعد عن الشعور الملل لوجود التناوب والتجديد والابتكار، حيث لا يلبث العنصر أن يختفي ليعود من جديد أمام الناظر إليه بحليةٍ جديدةٍ مع تجسيد واضحٍ لعناصر وتنفيذ الطرز الثلاث.

التناظر :

لقد أظهرت الأشكال الجصية المزخرفة في الطرز الثلاثة أن الفنان قد أدخل على هذه الطرز أسلوبًا جديدًا وتقنيةً حديثةً تمثلت في الطراز الثالث الصب في القالب، وأعطته صفة الابتكار بحيث أصبحت زخارف سامراء تمثل ثورةً فنيةً وابتكارًا فريداًزاده في الفن العربي الإسلامي، تقابلت رؤوس الأوراق سواءً أوراق العنب أو كيزان الصنوبر بأسلوبٍ جديدٍ ومنظمٍ ومتناسقٍ، وتحيط به الأشكال الهندسية من سداسيةٍ ومعيناتٍ وما تحويها من الأقراص المثقوبة أو اللآلئ.

الحركة :

وقد ظهرت هذه الخاصية في أوراق العنب وعناقيدها و أعطتها صفة الحركة الأفعوانية والمرونة، وكذلك الأوراق أو المراوح النخيلية وأنصافها التي

بدت وكأن الريح قد أمالها فجاءت تتناسب مع التقنية الجديدة الصب في القالب، وتمثلت في الطراز الثالث فكانت السبب في الكشف عن ظاهرة الحفر المائل أو المشطوف باستخدام الزخارف النباتية جاءت زواياها بشكلٍ منفرجٍ و بنهايتها تنتهي بشكلٍ حلزونيٍ.

العمق :

أظهر التجسيم للزخارف الجصية في سامراء خاصية العمق خاصةً في زخارف الطراز الأول من خلال أوراق العنب الثلاثية والخماسية و يظهر فيها التقعر، واستخدام عناقيد العنب الثلاثية التي يظهر فيها التحدب ، بشكلٍ يبين الاختلاف في المستويات ، فالزخارف تكون بارزةً بينما الأرضية تكون غائرةً، ويلعب الضوء والظل دورًا كبيرًا في هذه الزخارف، ومن الأمثلة على ذلك الورود التي ظهرت بها تجاويفٌ في الفصوص وبروز البتلات التي انبثقت منها وصولاً إلى الواقعية وتمثيل الطبيعة.

الجمود والسكون :

ظهرت العناصر النباتية بقالبٍ هندسيٍ أبعدها عن الطبيعة خاصةً في الطراز الثالث، ومن أمثلة ذلك زخرفة المراوح النخيلية وأنصافها، فقد اتسمت بالجمود إواستخدام أوراق الكرمة والعناصر الكأسية وكيزان الصنوبر التي جاءت ضمن أشكال هندسية.

كراهية الفراغ :

تم ملء جميع المسطحات بالزخارف في الطرز الثلاثة فلم يترك الفنان فراغًا دون أن يكسوه بالزخارف النباتية أو الهندسية، وهذه الخاصية تظهر في الأشرطة والمساحات المكتشفة في قصر الجوسق الخاقاني، سواءً التي تم عملها في طراز سامراء الأول أو في الرسومات الجدارية أو الفريسكو، فجاءت بأسلوبٍ منمقٍ متناسقٍ تعطي المساحة جمالاً فنيًا يبعدها عن الملل، وقد غطى هذه الفراغات بالأوراق الصغيرة والشجيرات والعروق الرئيسية والفرعية لسيقان النباتات، وتنقيذ واستعمال الخطوط والأشكال الهندسية فأعطاها صفة التجرد.

التداخل والتشابك :

تشابكت الأشكال للزخارف النباتية والهندسية مع بعضها البعض، عن طريق الخطوط والأشكال والأشرطة التي تؤطر هذه الرسومات والزخارف، وخاصةً الأقراص أو الثقوب الدائرية أو أنصافها نفذت بداخلها الأوراق النباتية من ورقة عنب وعناقيدها والمراوح النخيلية.

الخاتمة

خلصت الدراسة إلى أن عدد من النتائج من أهمها :

- انتقال الخلافة إلى العاصمة الجديدة سامراء قد أتاح إنشاء قصوراً ضخمةً وكثيرةً وخاصةً في فترة خلافة المعتصم، ومن جاء بعده من الخلفاء، وكان ذلك نتيجةً لوجود المساحات الواسعة وسهولة إضافة وحداتٍ معماريةٍ بالنسبة للمخطط العام لمدينة سامراء، والذي اعتمد على المخطط الطولي على العكس من مدينة بغداد، التي ضاقت بالسكان مما شكل عقبةً في التعديل والتوسع بالمخطط العام للمدينة وخصوصاً مدينة المنصور الدائرية، إذ إن تخطيط مدينة سامراء يسمح بأية إضافةٍ مستقبليةٍ على التخطيط على عكس مدينة بغداد التي تخطيطها لا يسمح بأية إضافات.

- استخدام الجص كمادةٍ تنفذ عليها الزخارف من قبل الفنان العباسي ،ربما يعود ذلك لسهولة ولسرعة التشكيل وتنفيذ العناصر الزخرفية، بسبب مرونته وقابليته للتشكل بسهولة، إضافة إلى وفرة هذه المادة في المصادر المحلية، حيث ساهم الجص في تطور الزخارف الجصية بسامراء بدرجةٍ كبيرةٍ .

- لعبت تقنية التصنيع سواءً الحفر العميق أو الصب في القالب دوراً كبيراً في تشكيل الطرز الفنية للزخارف الجصية في سامراء، فقد كانت السبب الرئيس في تطور هذه الزخارف نحو الأفضل والأجمل خاصةً وأن تقنية الصب في القالب هي السبب في ظهور الحفر المائل أو المشطوف للزخارف التي جاءت

تتناسب مع العنصر الزخرفي (المراوح النخيلية وأنصافها)، الذي اختاره الفنان لكي يمثل هذه التقنية عليه، وبرزت بأسلوبٍ جميلٍ لاقى رواجاً منقطع النظير، وأصبحت تمثل ثورةً فنيةً انطلقت من سامراء إلى غيرها من المناطق، وبالتالي أعطت الفن الإسلامي تطوراً جديداً يتناسب مع الحضارة الإسلامية والعقيدة السمحة.

- تبلور شخصية الفنان العباسي وإكسابه صفة الإبداع والابتكار ليميزه عن غيره ويمثله بحق ويتضح ذلك في الطراز الثالث.

- استخدام طريقة القالب والحفر المائل أو المشطوف في تنفيذ العناصر الزخرفية ، وفر الكثير من التكاليف الاقتصادية إضافةً إلى السرعة في التنفيذ مما أتاح للفنانين تغطية مساحاتٍ أكبر بعد أن كانت الحاجة ماسة إلى ابتكار هذه الطريقة بسبب كثرة العمائر والقصور في سامراء.

- اتضح من خلال دراسة العناصر الزخرفية المستخدمة في تزيين الطرز الثلاثة أنها تعود إلى أصولٍ هلنستيةٍ وبيزنطيةٍ وساسانيةٍ، استمر استخدامها في الفترات الإسلامية، ولكنها أصبحت في العصر العباسي أكثر تجريداً نحو البساطة.

- يظهر لنا من خلال التنوع في الزخارف مدى الرفاه الاقتصادي الذي عاشته سامراء بشكلٍ خاص والدولة العباسية بشكلٍ عام، وهذا إشارة إلى الاستقرار السياسي الذي وفر فرص الإبداع.

- وضوح أثر الزخارف الجصية لطرز سامراء وتأثيرها على الفن العربي بشكلٍ عام، وبذلك انتشر في العالم الإسلامي وفي الفترات اللاحقة لإنشاء مدينة سامراء، هذا بالإضافة إلى تأثر الفنون الإسلامية اللاحقة بالتصوير الجداري في مدينة سامراء.

- الزخارف الجصية للطراز الثالث في سامراء هي البداية الحقيقية لظهور لونٍ جديدٍ في الفن، وهو الأرابيسك أو ما يسمى بالرقش العربي وتميزت الزخرفة بالتكرار والتناظر والاستمرارية في تنفيذ العناصر النباتية داخل عناصر هندسية.

- اعتمد تصنيف طرز سامراء الجصية في سامراء على أسسٍ فنيةٍ صاحبها تصنيفٌ زمنيٌ من خلال التطور لهذه الطرز من الأقدم إلى الأحدث مع تطور التقنية في كل طراز.

- استخدام الفنان للعناصر الهندسية في التصوير الجداري والزخارف على الجص في طرز الزخرفة الجصية، ذلك لإظهار البساطة وتقسيم المساحات إلى حقولٍ وجاماتٍ باستخدام الأشكال الهندسية التي أخذها الفنان المسلم عن الفنون السابقة، إلا أنها تبلورت وأعطاها روحًا جماليةً أصبحت تميزه وتعطيه شخصيةً جديدةً من خلال هذه الزخرفة فعبرت عن خياله الواسع والخصب.

المصادر والمراجع

المصادر العربية:

- ابن الأثير، عز الدين أبو الحسن على بن محمد الجزري (ت 630هـ/1252)، 1982، الكامل في التاريخ، ج 6، تحقيق: محمد يوسف الدقاق، دار صادر، بيروت.
- ابن الجوزي، أبو الفرج عبدالرحمن بن محمد بنعلي القرشي البغدادي (ت597هـ/1200م)، 1990، المنتظم في تاريخ الملوك والأمم، ج6، دائرة المعرف العثمانية، حيدر آباد.
- ابن الطقطقي، فخر الدين أبو جعفر محمد بن علي (ت709هـ/1237م)، 1960، تاريخ الدولة الإسلامية، دار صادر، بيروت.
- ابن العبري، غريغوريوس أبي الفرج بن أهرون (ت685هـ/1286م)، 1983، تاريخ مختصر الدول، تحقيق انطون صالحاني اليسوعي، دار الرائد اللبناني، بيروت.
- ابن الكازروني، ظهير الدين علي بن محمد البغدادي (ت697هـ/1298)، 1970، مختصر التاريخ من أول الزمان إلى منهى دولة بني العباس، تحقيق: مصطفى جواد، مديرية الثقافة العامة، بغداد.
- ابن بطوطة، أبو عبد الله محمد بن ابراهيم اللواتي (ت779هـ/1377م)، 1928، تحفة النظار في غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، ج 2، المطبعة الأزهرية، القاهرة.
- ابن حوقل، أبو القاسم محمد بن حوقل البغدادي الموصلي (ت367هـ/977م)، 1967، صورة الأرض، مطبعة بريل، ليدن.
- ابن خلكان، أحمد بن محمد بن أبي بكر (ت681هـ/1282م)، 1971، وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان، تحقيق: إحسان عباس، ج 5، دار الثقافة، بيروت.

- ابن رسته، أبو علي أحمد بن عمر (ت390هـ/903م)، 1967، الأعلاق النفسية، ج1، مطبعة بريل، ليدن.
- ابن طباطبا، محمد بن علي (ت709هـ/1329م)، تاريخ الدول الإسلامية، دار صادر، بيروت.
- ابن كثير، الحافظ إسماعيل بن علي (ت774هـ/1372م)، 1981، البداية والنهاية، ج9، مكتبة المعارف، بيروت.
- الأزدي، أبو زكريا يزيد بن محمد بن إياس بن القاسم (ت334هـ/956م)، 1967، تاريخ الموصل، تحقيق: علي حبيبة، المجلس الأعلى للشؤون الإسلامية، القاهرة.
- الأصطخري، أبو إسحاق إبراهيم بن محمد الفارسي (ت346هـ/957م)، 1967، المسالك والممالك، تحقيق: محمد جابر عبد العال الحيني، مطبعة بريل، ليدن.
- البلاذري، أبو العباس أحمد بن يحي بن جابر (ت279هـ/982م)، 1997، فتوح البلدان، تحقيق: شوقي أبو خليل، وزارة الثقافة، دمشق.
- البلخي، أبو زيد أحمد بن سهل (ت322هـ/942م)، 1997، البدء والتاريخ، تحقيق: خليل عمران منصور، دار الكتب العلمية، بيروت.
- الحموي، شهاب الدين أبو عبد الله ياقوت بن عبد الله الرومي البغدادي (ت626هـ/1246م)، 1979، معجم البلدان، ج 1+3، دار إحياء التراث العربي، بيروت.
- السيوطي، جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر (ت911هـ/1505م)، 1952، تاريخ الخلفاء، تحقيق: محمد محي الدين عبد الحميد، المكتبة التجارية الكبرى، القاهرة.
- الصوفي، أبو الحسين عبد الرحمن بن عمر الرازي (ت376هـ/696م)، 1954، صورة الكواكب الثمانية والأربعين، تحقيق: لجنة إحياء التراث العربي في دار الفكر الجديدة، دائرة المعارف العثمانية، حيدرآباد.

- الطبري، أبو جعفر محمد بن جرير (ت319هـ/922م)، 1979، تاريخ الرسل والملوك، تحقيق: محمد أبو الفضل ابراهيم، ج 5، دار المعارف، القاهرة.
- القلقشندي، أبو العباس أحمد بن علي (ت821هـ/1418م)، 1987، صبح الأعشى في صناعة الإنشاء، تحقيق: محمد حسين شمس الدين، ج 3+4، دار الكتب العلمية، بيروت.
- المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي (ت346هـ/957م)، 1938، التنبيه والإشراف، تحقيق: عبد الله اسماعيل الصاوي، دار الصاوي للطبع والنشر، القاهرة.
- المسعودي، أبو الحسن علي بن الحسين بن علي المسعودي (ت346هـ/957م)، 1965، مروج الذهب ومعادن الجوهر، تحقيق: يوسف أسعد داغر، ج3، طبعة جديدة، دار الأندلس، بيروت.
- المقدسي، شمس الدين، أبو عبد الله محمد بن أحمد، (ت380هـ/990م)، 1967، أحسن التقاسيم في معرفة الأقاليم، مطبعة بريل، ليدن.
- النويري، شهاب الدين بن أحمد بن عبد الوهاب (733هـ/1332م)، 1984، نهاية الأرب في فنون الأدب، تحقيق، جابر عبد العال الحيني، ج22، المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة.
- الهمذاني، أبو بكر أحمد بن محمد إسحاق (ت340هـ/960م)، 1996، مختصر تاريخ البلدان، تحقيق: يوسف الهادي، عالم الكتب، بيروت.
- اليعقوبي، أحمد بن أبي يعقوب بن جعفر بن وهب بن واضح (ت284هـ/897م)، البلدان، تحقيق: محمد أمين ضناوي، المكتبة الحيدرية، النجف.

- اليعقـوبي، أحمـد بـن أبـي يعقـوب بـن جعفـر، بـن وهـب بـن واضـح (ت284هـ/897م)، 1964، تـاريخ اليعقـوبي، تحقيـق: محمـد صـادق بحـر العلـوم، ج3، المكتبـة الحيدريـة، النجف.

المراجع العربية:

- أبو زيدون، وديع، 2005م ،تاريخ الأندلس من الفتح الإسلامي حتى سقوط الخلافة في قرطبة، الأهلية للنشر والتوزيع، المملكة الأردنية الهاشمية، عمان،
- انتغهاوزين، ريتشارد، 1974، التصوير عند العرب، ترجمة عيسى سليمان، سليم طه التكريتي، مطبعة الأديب البغدادية، بغداد.
- إبراهيم، حسين علوان،سحاب خليفةالسامرائي،2008م ، العوامل الجغرافية وأثرها في اختيار موضع وموقع مدينة سامراء العباسية وتخطيط استعمال الأرض فيها، مجلة سر من رأى، المجلدالرابع، العددالعاشر، السنة الرابعة، جامعة تكريت، كليةالتربية، سامراء، / أيار.
- الأعظمي، خالد خليل، حمودي، 1974، خزف سامراء الإسلامي، مجلة سومر، مجلد3: 203-222.
- الأعظمي، خالد خليل، حمودي، 1980، الزخارف الجدارية في آثار بغداد، دار الرشيد للنشر، بغداد.
- أنصار ، محمد عوض الله رفاعي ، 2010 ،الأصول الجمالية والفلسفية للفن الإسلامي المعهد العالمي للفكر الإسلامي فرجينيا الولايات المتحدة الأمريكية .
- الباشا، حسن، 2000، التصوير الإسلامي في العصور الوسطى، دار النهضة العربية، القاهرة.

- الباشا، حسن، 1992، الفنون القديمة في بلاد الرافدين، مكتبة الدار العربية للكتاب، القاهرة.
- البذرة، محمد حامد السيد، 2012 ، التوريق في الفن الإسلامي وأبعاد استثماره جمالّيا وتعليميا في مجال الخزف ، المؤتمر العلمي للفن الإسلامي- عمان – الأردن.
- الجبوري، ستار، 2019، الزخارف النباتية في عمارة القصر العباسي في بغداد "دراسة تحليلية " ،مجلة جامعة النجاح للأبحاث (العلوم الإنسانية)، المجلد 33 ،العدد9 .
- الجرجاوي ، زياد علي ،2011، معايير قيم التربية الجمالية في الفكر الإسلامي والفكر الغربي - دراسة مقارنة - بجامعة القدس المفتوحة.
- جساب ، علي محمد حازم 2014 جمالية التصميم الزخرفي الأندلسي لقصور الحمراء في غرناطة، دار صفاء للنشر و التوزيع، عمان.
- الجنابي، طارق، 1981، التنقيبات والصيانة في سامراء، مجلة سومر، المجلد 34.
- خضر، محمود يوسف، 2008، فن الأرابسك والثراء الزخرفي: عمارة الأندلس نموذجا ،مجلة الحياة، العدد 16640.
- الدرويش، إبراهيم علي، شحاته، مصطفى السيد، 1980، مواد البناء، منشأة المعارف، الإسكندرية.
- الدليمي ،عبد الكريم جاسم محمد، 2009 ، القيم الجمالية للزخرفة الاسلامية في جامع الكوفة الكبير، مجلة جامعة بابل، المجلد 17، العدد 2 .
- الدواف، يوسف، 1978، فحص المواد البنائية، مطبعة شفيق ،بغداد.
- الرشدان وائل ؛منير واحسان عرسان الرباعي ، 2003 ، اشكالية التواصل مع التراث في الأعمال الفنية ، مجلة جامعة دمشق،المجلد19،العدد الثاني ، دمشق.
- الرفاعي، أنور، 1973، الانسان العربي والتاريخ، دار الفكر العربي، دمشق.

- السامرائي، يونس، أحمد، 1968 أ، سامراء في أدب القرن الثالث الهجري، مطبعة الإرشاد، بغداد.
- السامرائي، 2002ب ،مجد ملوك سر من رأى العاصمة العربية الاسلامية، دروب للنشر والتوزيع ،عوامل نشأة سامراء (العباسية) ،مجلة الجمعية الجغرافية العراقية، العدد52 ،بغداد.
- السامرائي، يونس الشيخ ابراهيم، 1968 ج، تاريخ مدينة سامراء، المجمع العلمي العراقي، بغداد.
- سعىد هند على محمد،2012، الزخارف النباتىة على الفنون التطبىقىة فى آسىا الصغرى ، رسالة ماجستير كلية الآثار ، جامعة القاهرة.
- الشريف، روحي، 1983، مواد البناء، الجمعية العلمية الملكية، عمان.
- صالح خطاب عمران وكمال الدين محمد عثمان، 2017 ،التخطيط السياحي كأداة لتنمية السياحة الأثرية والدينية في مدينة سامراء ،مجلة الملوية للدراسات الآثارية والتاريخية، جامعة سامراء .
- الطايش، على أحمد، 2000، الفنون الزخرفية الإسلامية المبكرة في العصرين الأموي والعباسي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة.
- عبد الأمير، صفا لطفي ، 2005 ،سيميائية التصميم الزخرفي الاسلامي في البلاط المزجج ، اطروحة دكتوراه غير منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة .
- العبدالله ، علي ،2014 ، تأثير محتوى التربة من الجبس على انضغاطيتها وتثبيتها ،نشر جامعة البعث ، بغداد.
- العجمي، منى مصطفى، 1980، التماثل في رسم النبات مع دراسة تحليلية للوريدة كعنصر زخرفي، مجلة دراسات وبحوث ، المجلد الثالث، العدد الأول، جامعة حلوان، مصر.

- العش، يوسف، 1982، تاريخ عصر الخلافة العباسية، دار الفكر، دمشق.
- العميد، طاهر مظفر، 1976، العمارة العباسية في سامراء في عهد المعتصم والمتوكل، دار الحرية للطباعة ، بغداد .
- العلوي ، سليم محمد علي حسين ، الزخرفة الاسلامية بين الشكل والمعنى ، دراسة تحليلية للقيم الدلالية والاشارية للعناصر والانساق الزخرفية للرقش العربي الاسلامي ، رسالة ماجستير ، كلية الهندسة ، جامعة بغداد.
- فرنسيس بشير يوسف ، 2017،موسوعة المدن والمواقع في العراق ، مطبعة لندن ، بريطانيا .
- الفقي، عصام الدين عبد الرؤوف، 1985، الدولة العباسية، مكتبة نهضة الشرق، القاهرة.
- القيسي، ربيع ، 1969، جامع الجمعة في سامراء، مجلة سومر، مجلد 43.
- المفتي، أحمد، 2001، موسوعة الزخرفة التاريخية ، دراسة تاريخية فنية، دار دمشق للطباعة والنشر والتوزيع، دمشق .
- الوالي، طه، 1981، القرامطة، دار العلم للملايين، بيروت.
- باشا ، أحمد تيمور، 1942، التصوير عند العرب، دار الطليعة، القاهرة.
- بروكلمان، كارل، 1968، تاريخ الشعوب الإسلامية، ترجمة د .نبيه أمين فارس ومنير البعلبكي، دار العلم للملايين، بيروت.
- بهنسي، عفيف، 1986، الفن الإسلامي، دار طلاس، دمشق.
- بيشه، غازي، 1985، قصر ومسجد الحلابات في الأردن، وقائع مؤتمر التاسع للآثار الإسلامية في الوطن العربي، تونس.
- جودي، محمد حسين، 1998، الفن العربي الإسلامي ، دار المسيرة، عمان.

- حسن، زكي محمد، 1940، الفنون الإيرانية في العصر الإسلامي، دار الكتب المصرية، القاهرة.
- حسن، زكي محمد، 1956، أطلس الفنون الزخرفية والنقوش الإسلامية، كلية الآداب والعلوم، بغداد.
- حسن، زكي محمد، 1981، فنون الإسلام، دار الفكر العربي، القاهرة .
- حسن، علي إبراهيم، 1963، التاريخ الإسلامي العام، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
- حسين، محمد رشاد الدين مصطفى، 1982، خواص مواد البناء واختباراتها، منشورات الراتب للأبحاث الجامعية، بيروت.
- حسين محمود إبراهيم، 2005م،الفنون الإسلامية فى العصرين الفاطمي والأيوبي، القاهرة.
- حفريات سامراء،(1936-1939)، 1940، العراق، مديرية الآثار القديمة.
- حمودي، خالد، 1982، قصر الخليفة المعتصم في سامراء، مجلة سومر، العدد 38.
- حميد، عبد العزيز، العبيدي، صلاح، قاسم أحمد، 1982، الفنون الزخرفية العربية الإسلامية، وزارة التعليم العالي والبحث العلمي، بغداد.
- حميد، عبد العزيز، 1985، حضارة العراق – الزخرفة على الجص، دار الحرية، بغداد.
- زيدان، جورجي، 1935، تاريخ التمدن الإسلامي، مطبعة دار الهلال، بيروت.
- زيدان، عباس سليم،2010م، "الثقافة السريانية ومراحل الإزدهار"، مجلة واسط للعلوم الإنسانية، المجلد6، العدد14، جامعة واسط، كلية الآداب، 1430هـ/.
- سامح، كمال الدين، 1991، العمارة في صدر الإسلام، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- سطاس، محمد راتب ومحمود، كركندي، 2000، مواد البناء، منشورات جامعة دمشق، دمشق.

- سنودي، لمياء نجاح، ميسون محيي هلال،2010م، الزخرفة في الجوامع والقصور العراقية، مجلة الدراسات التاريخية والحضارية، المجلد2، الإصدار4، جامعة تكريت .
- شافعي، فريد، 1952، الأخشاب المزخرفة في الطراز الأموي، مجلة كلية الآداب، جامعة فؤاد الأول، المجلد 10.
- شافعي، فريد، 1994، العمارة العربية في مصر الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة.
- شحاته، مصطفى السيد وعوض، عبد الوهاب محمد، 1986، خواص مواد البناء واختباراتها، دار الراتب الجامعية، بيروت.
- شلبي، أحمد، 1978، التاريخ الإسلامي، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة.
- طالو، محي الدين، 1973، الأعمال اليدوية فنون وهوايات مختلفة، مكتبة أطلس، دمشق.
- عبد الله، محمد علي، 1985، الزخرفة الجبسية في الخليج، مركز التراث الشعبي لدول الخليج العربي، الدوحة.
- عبد الفتاح، ناهدة، 1984، مشروع إحياء مدينتي سامراء والمتوكلية الأثريتين، مجلة سومر، المجلد30.
- عبدالجنابي، محمد إبراهيم، 2012م، مدينة سامراء عاصمة الخلافة العباسية من سنة 221- 279هـ / 836-892م، مجلة جامعة تكريت للعلوم، المجلد19، العدد12، جامعة تكريت، كليةالتربية.
- اللهيبي، نجوى، 2015 ،المنشآت العامة في مدينة سامراء في الفترة بين (221-279هـ/ 836-892م) جامعة أم القرى.
- النعيمي سنان عبد يونس،2006، الزخارف والكتابات على الحجر في مدينة بلد (أسكي موصل) رسالة ماجستير) غير منشورة، بجامعة بغداد.

- ملكـاوي، فتحــي، 2013، الفــن فــي الفكــر الإســلامي، ، منشــورات المعهــد العــالمي للفكرالإسلامي، فرجينيا، الولايات المتحدة الأمريكية، الطبعةالأولى.
- معصـوم، محمـد خلـف، 2011، الزخرفـة الإسـلامية بـين الرمـز والدلالـة، مجلـة حـراء، العدد27.
- الموسوي ، شوقي مصطفى علي، 2005، جدليـة المرئـي واللامرئـي فـي الفـن الاسـلامي، أطروحـة دكتـوراه غيـر منشورة ، جامعة بابل ، كلية الفنون الجميلة .
- ياسـين ،عبـد الناصـر ، 2006 ،الرمزيـة الدينيـة فـي الزخرفـة الإسـلامية ، مكتبـة زهـراء الشرقية القاهرة.

المراجع الأجنبية

- Acherman Ph , 1964 , Not on The Conography of The Sasanian Silver Wine Bowl , In : Pope , A(editor) A Survey of Persian Art ; From Prehistoric Times to The Present , Vol , 14 ,2026 – 2028 , Oxford University Press , London and New York .
- Arnold , W , 1964 , Painting Islamic ; A Study of the Palace of Pictorial Art in Muslim Culture , with a new Introduction by B.W Robinson – Dover Publications , New York .
- Baltrusaitis , J . 1968 ,"Sasanian Stucco". In: Pope , A,(editor) ASurvey of Persian Art ; From Prehistoric Times to The Present , Vol.2:600-623(Oxford Institute of Pohlari University). Oxford University Press , London and New York .
- Creswell , K.A.C 1958 . A Short Account of Early Muslim Architecture . Harmonds worth , Penguin Books , London .
- Creswell , K.A.C 1969 , Early Muslim Architecture . Vol.1-2, Oxford University Press , London .
- Diez , E , 1915 , Die Kunst der Islamischen Volker . Akademische Verlagsgesells Chaft Athenaion , Berlin .
- Dimand , M.S. 1958 , Hand Book of Mohammedan Art . The Metropolitan Museum of Art , New York .
- Dimand , M.S. 1968, Studies In Islamic Ornament ; Some Aspects of Ommaid and Early Abbasid Ornament . Ars Islamica . Vol , IV :293-337.
- Ettinghausen , R. 1942 Painting in the Fatimid Period : A Reconstruction Art Islamica , Vol . 9 , 112-124 .
- Ettinghausen , R , Grabar , O , 1987 , The Art and Architecture of Islam , Butler and Tanner Ltd , Harmoudsworth , Penguin , New York .
- Flury , S , 1964 , Notes on The Mihrab of Mashhad - I –Misriyan In : Pope , A(editor) Asurvey of Persian Art from Prehistoric Times to The Present Vol, 5: 2721 – 2725 , Oxford University Press , London .
- Grabar , O , 1973 , The Formation of Islam Art , Yale University press , New Haven and London .
- Grude , E , 1966 , The World of Islam , Paul Hamlyn , London .
- Hameed , A , 1965 , Some Aspects in the Evolution of the Samarra Stucco Ornament , Sumer , Vol.21:83-69 .
- Hameed , A , 1966 , The Origin and Characteristics of Samarras Beveled style , Sumer , Vol.22, Nos.2:83-85 .
- Hoag ,J. 1963 , Western Islamic Architecture . G. Braziller , New York .

- Kuhnel , E . 1949 . The Arabesque ; Meaning andtransformation of an Omament . Trasalated by Richard Ettinghausen , Verlag fur Sammler , Graz
- MacDonald , W.L. 1982 The Archytecture of the Roman Empire . Vol.1-2 , Yale University Press , New Haven .
- Astiques Migeon , G. 1927 , Arts Plastiques et Industriels . Editions A ugustte Picard , Paris .
- Pope , A ,1964 . Architectural Ornament . In : Pope , A (editor) A Survey of Persian Art from Prehistoric Times to The Prehistoric Times to The Present . Vol , 3 : 1269 – 1274 . Oxford University Press , London and New York .
- Rice , D.T. 1957. Islamic Art . Thames and Hudson , London .
- Shafii , F . 1957 . Simple Calyx Ornament in Islamic Art . Cairo University Press , Cairo .
- Taha , M.Y. 1971 , A Mural Painting from Kufa . Sumer , VOL . 27: 77-79 .

الخرائط



خارطة موقع سامراء

المخططات



قصر بلكوارا في سامراء

الصور



صورة 1 قصر الجوسق الخاقاني



صورة 2 من آثار سامراء

اللوحات



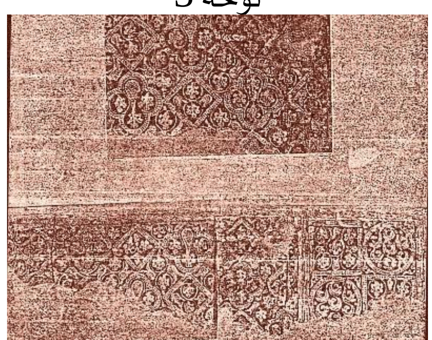
لوحة **1**



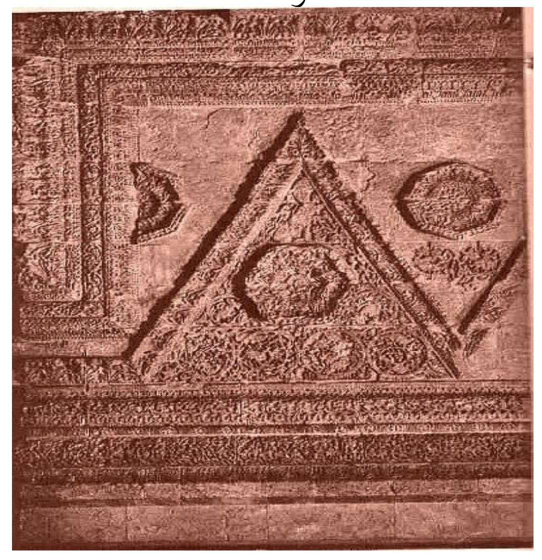
لوحة 2



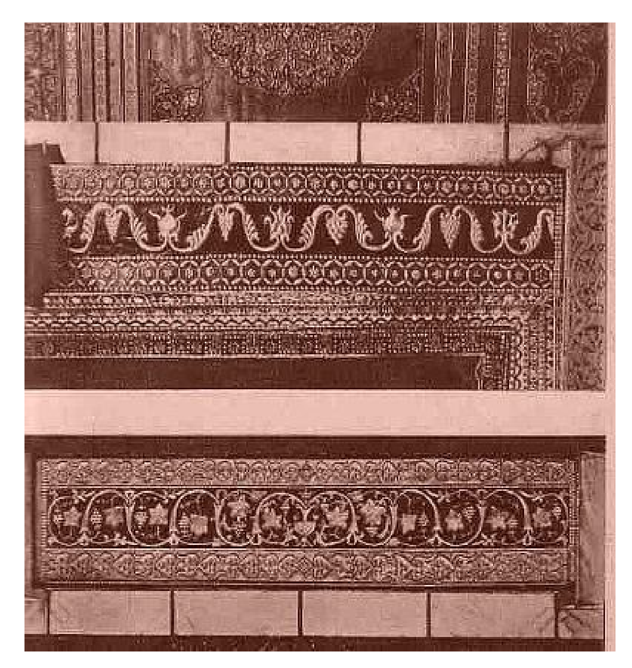
لوحة 3



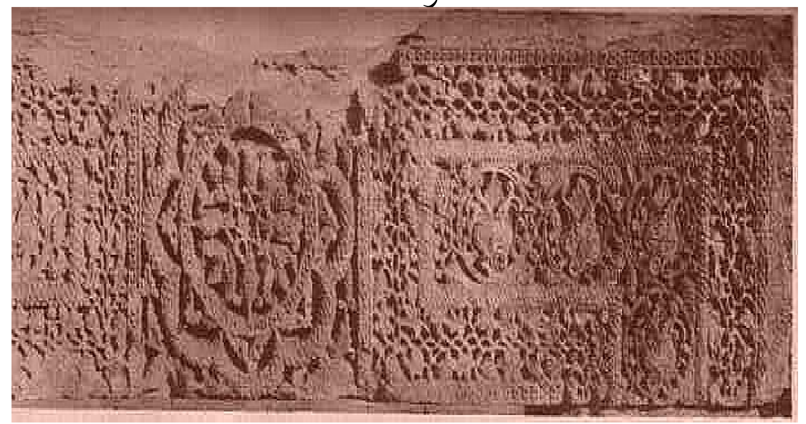
لوحة 4



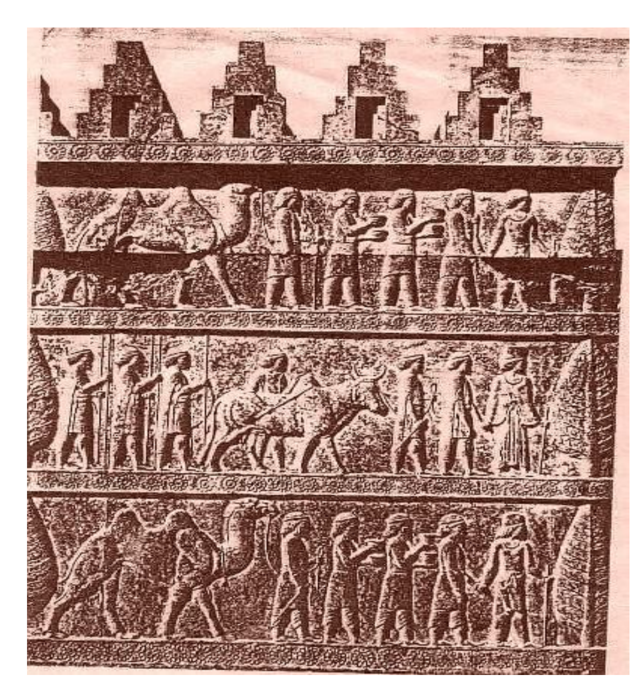
لوحة5



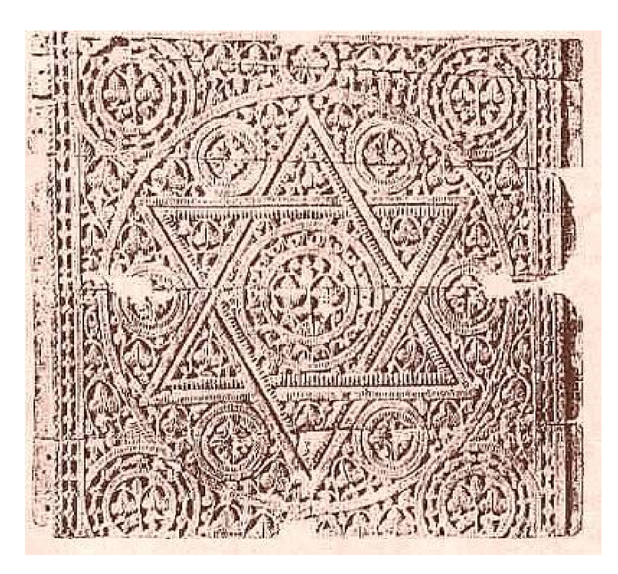
لوحة 6



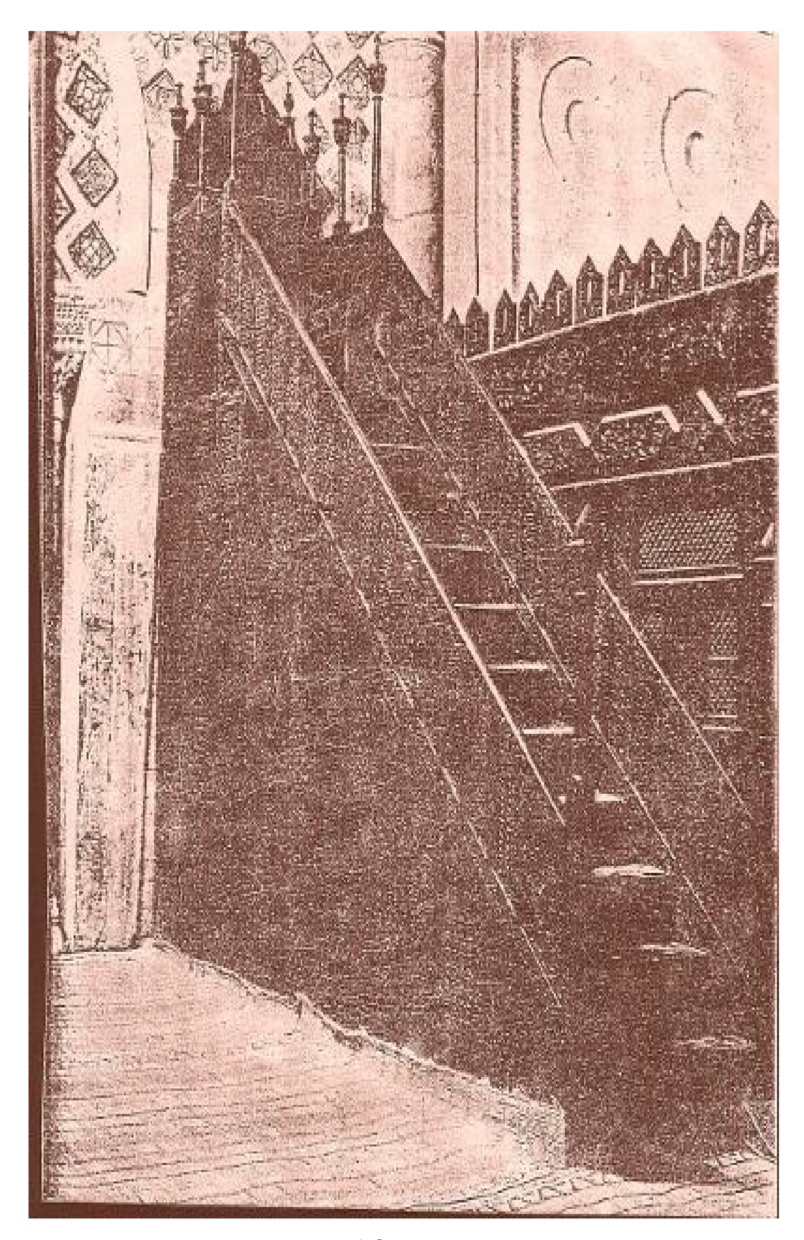
لوحة 7



لوحة**8**



لوحة 9



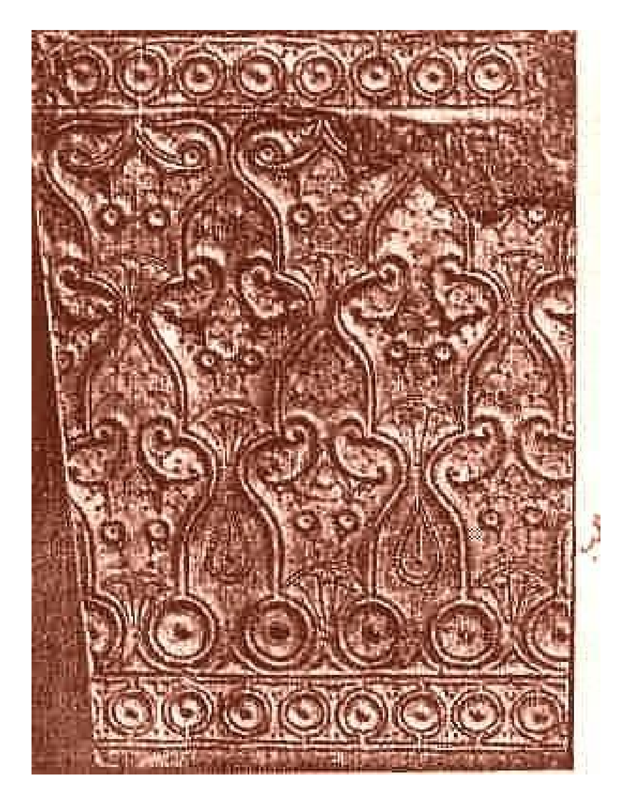
لوحة 10



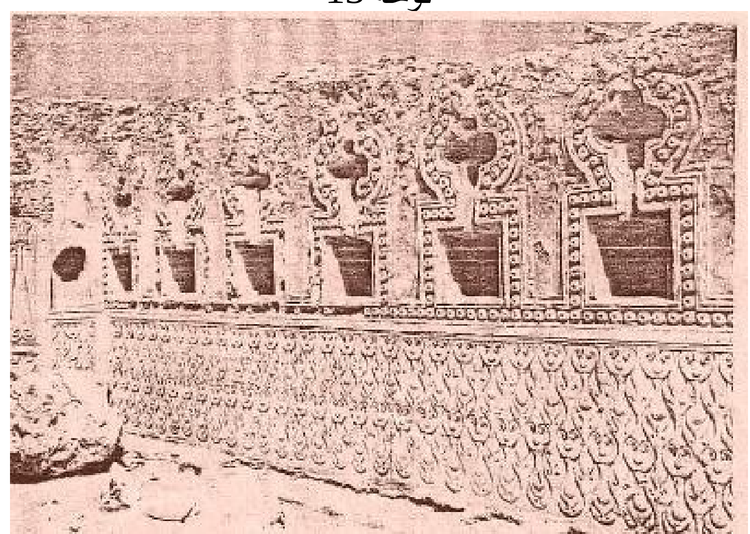
لوحة **11**



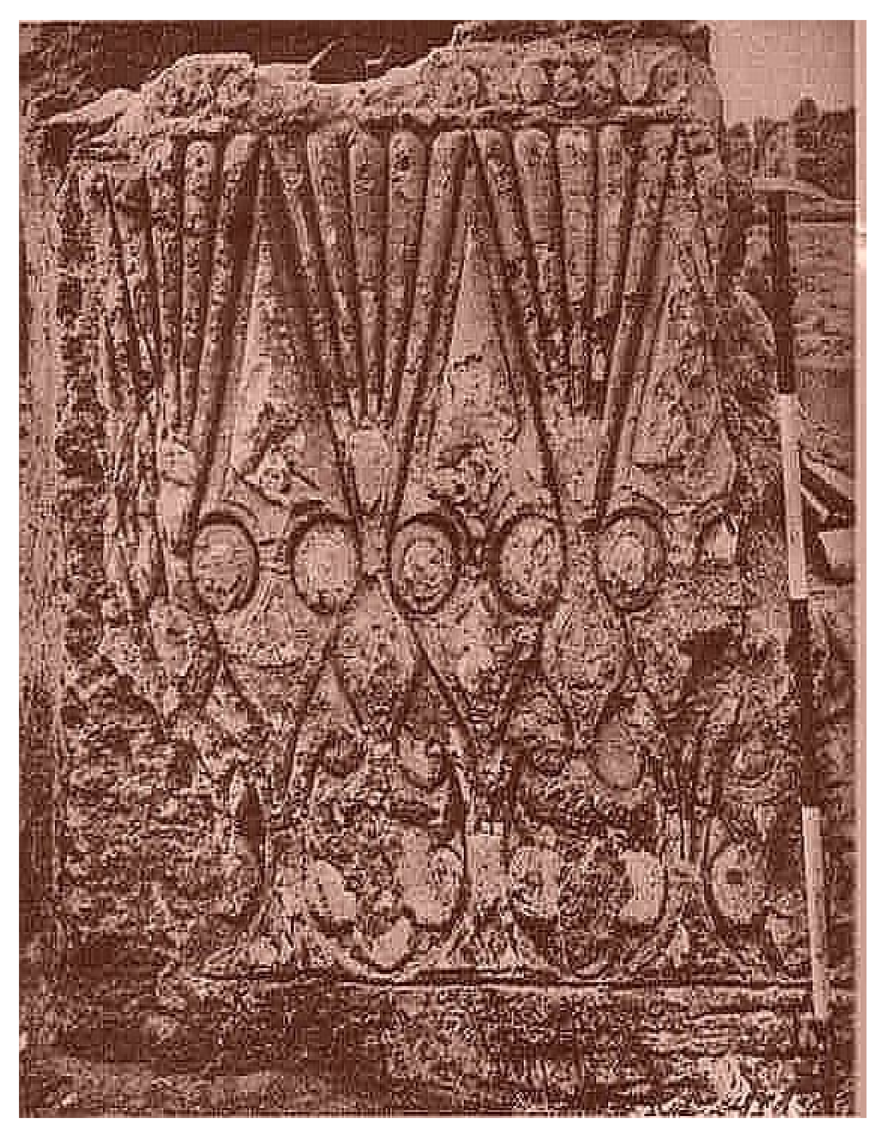
لوحة**12**



لوحة 13



لوحة 14



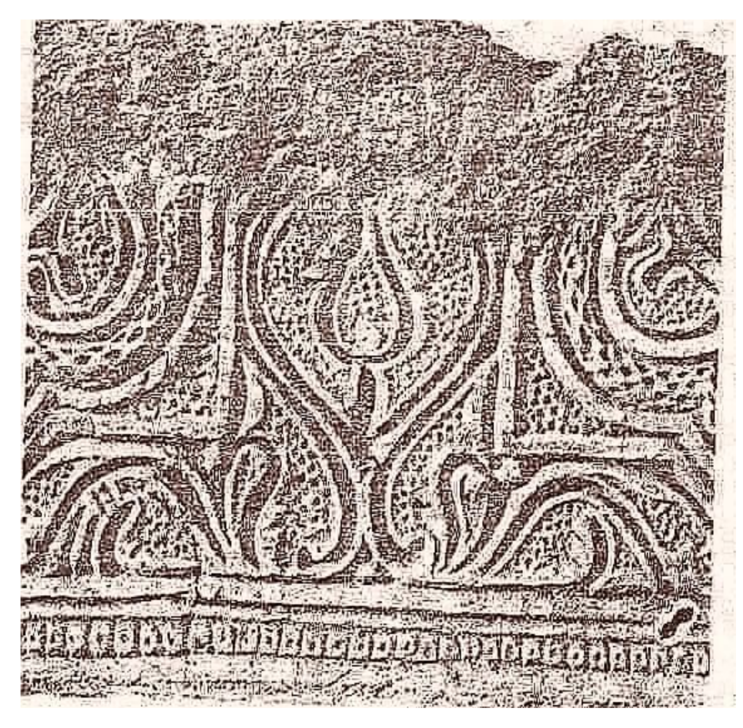
لوحة **15**



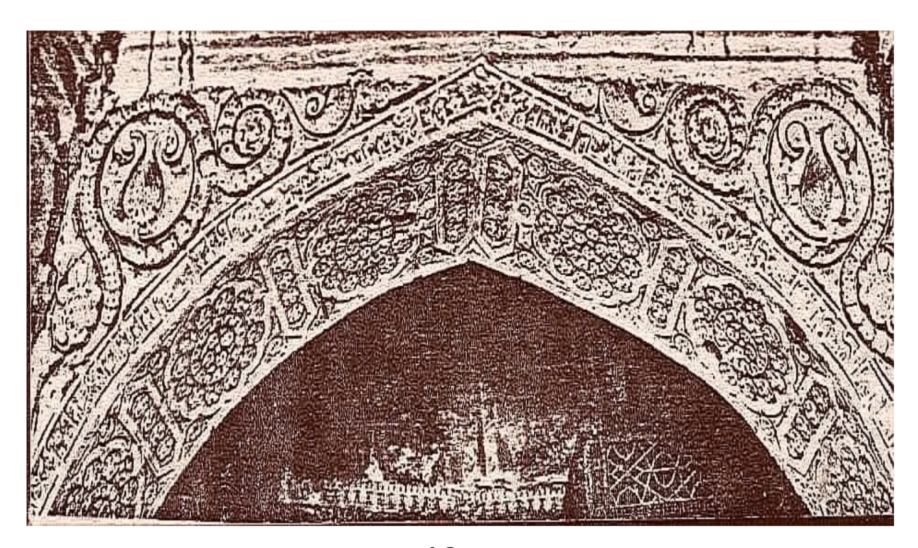
لوحة 16



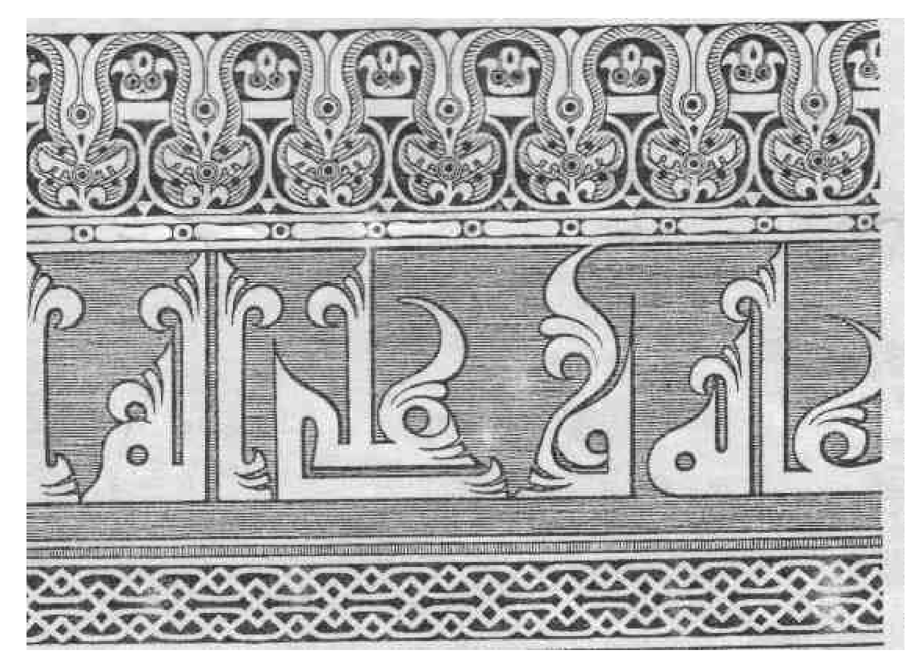
لوحة**17**



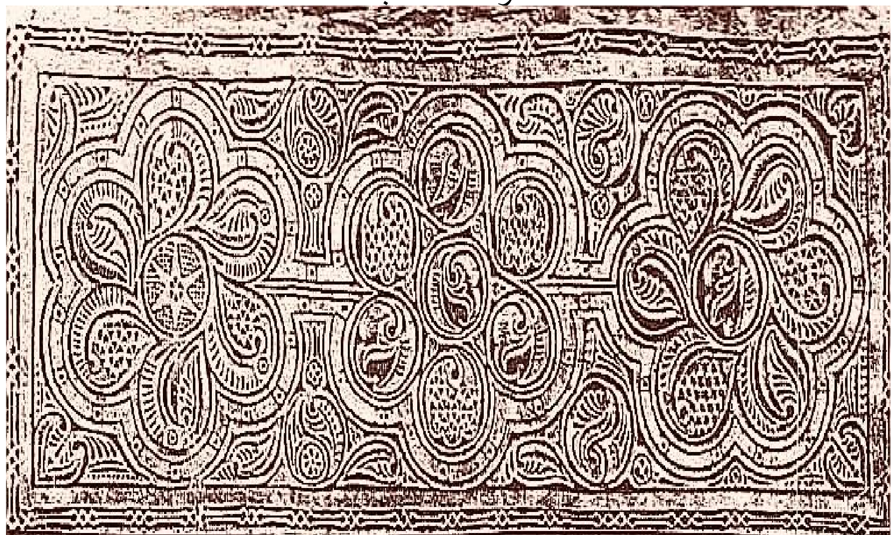
لوحة **18**



لوحة **19**-أ



لوحة **19-**ب



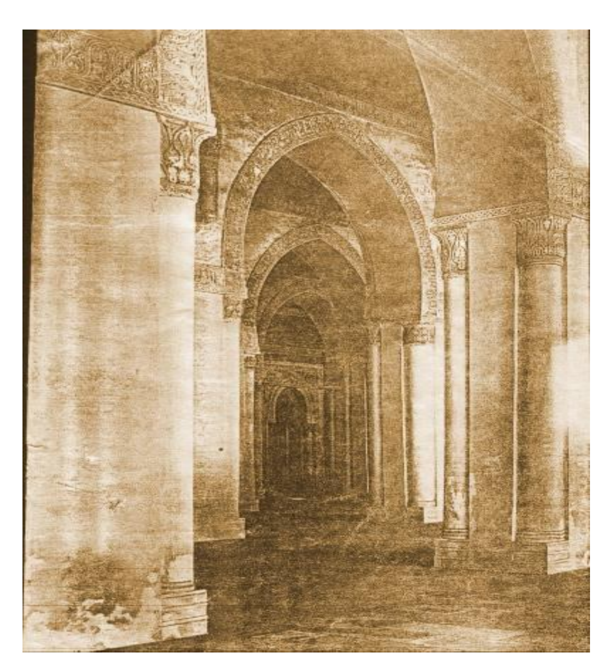
لوحة 20



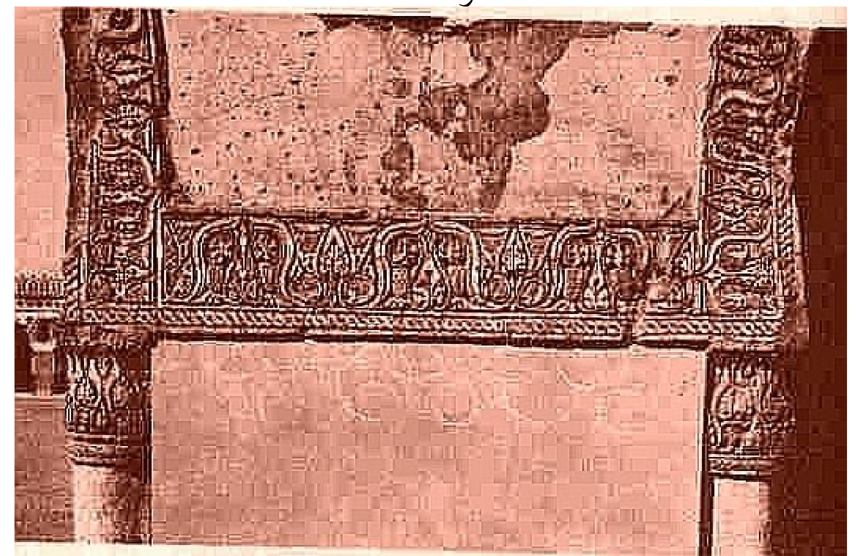
لوحة 21 - أ



لوحة 21 – ب



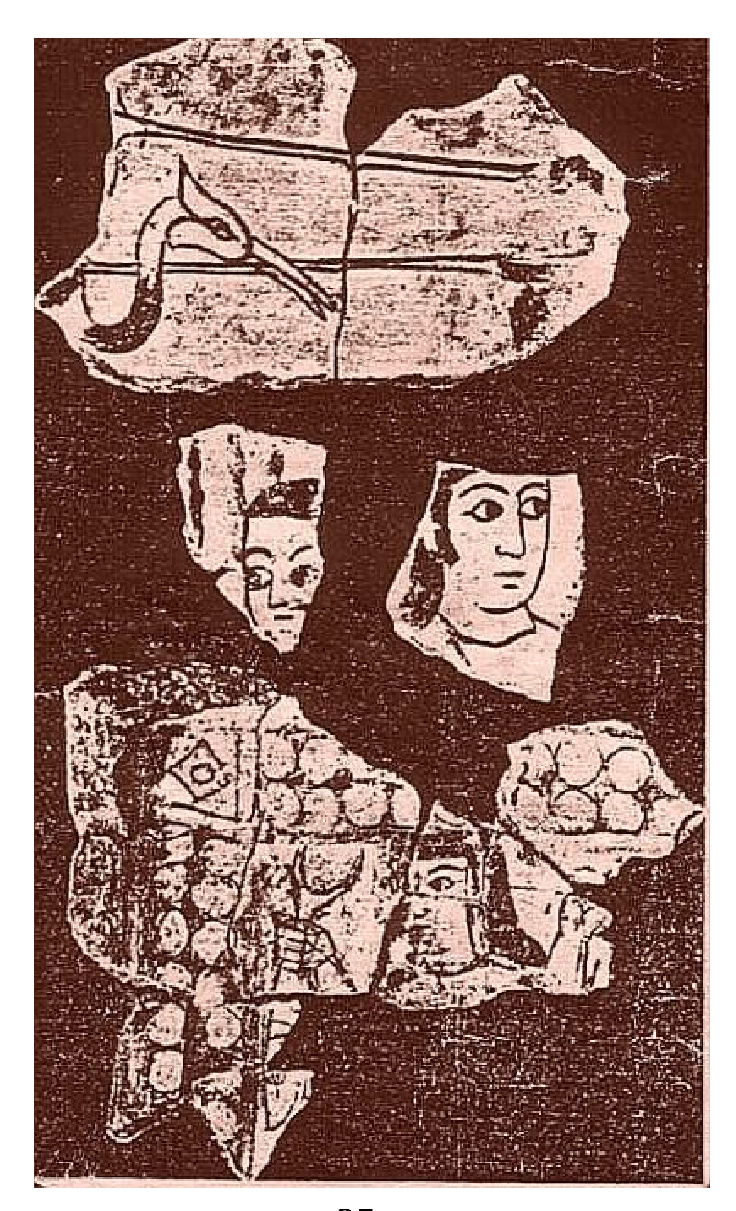
لوحة 22



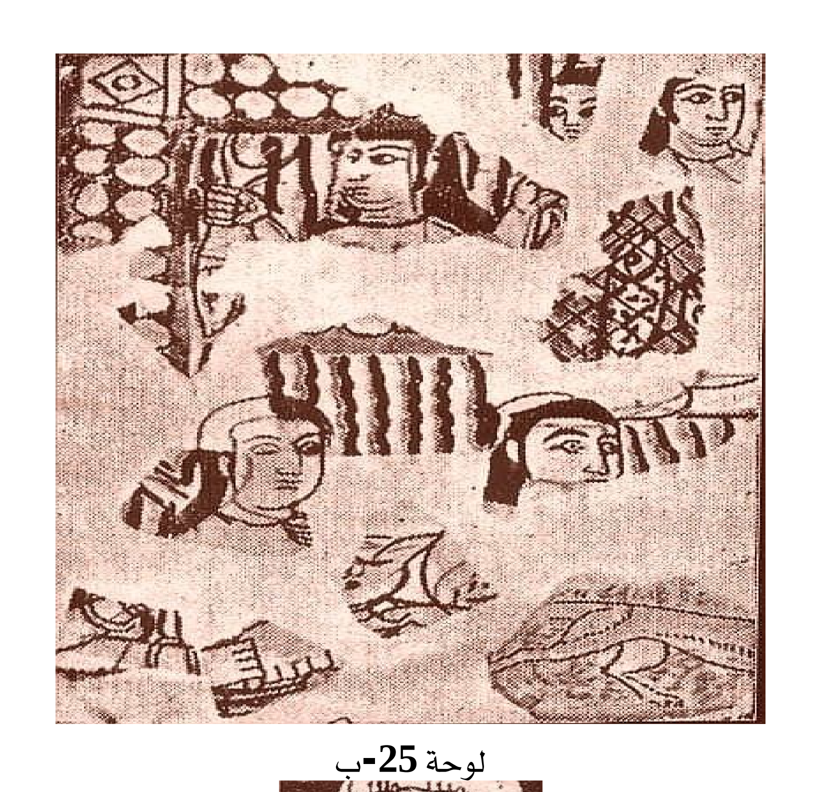
لوحة 23



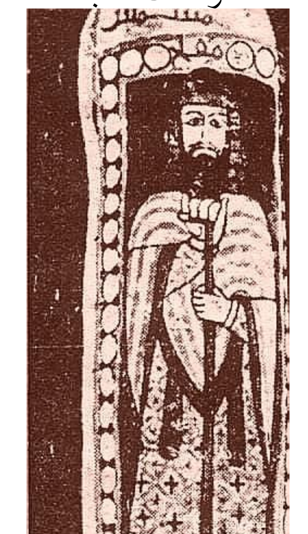
لوحة 24



لوحة 25- أ



لوحة **25**-ب



لوحة 26 -أ



لوحة 26- ب



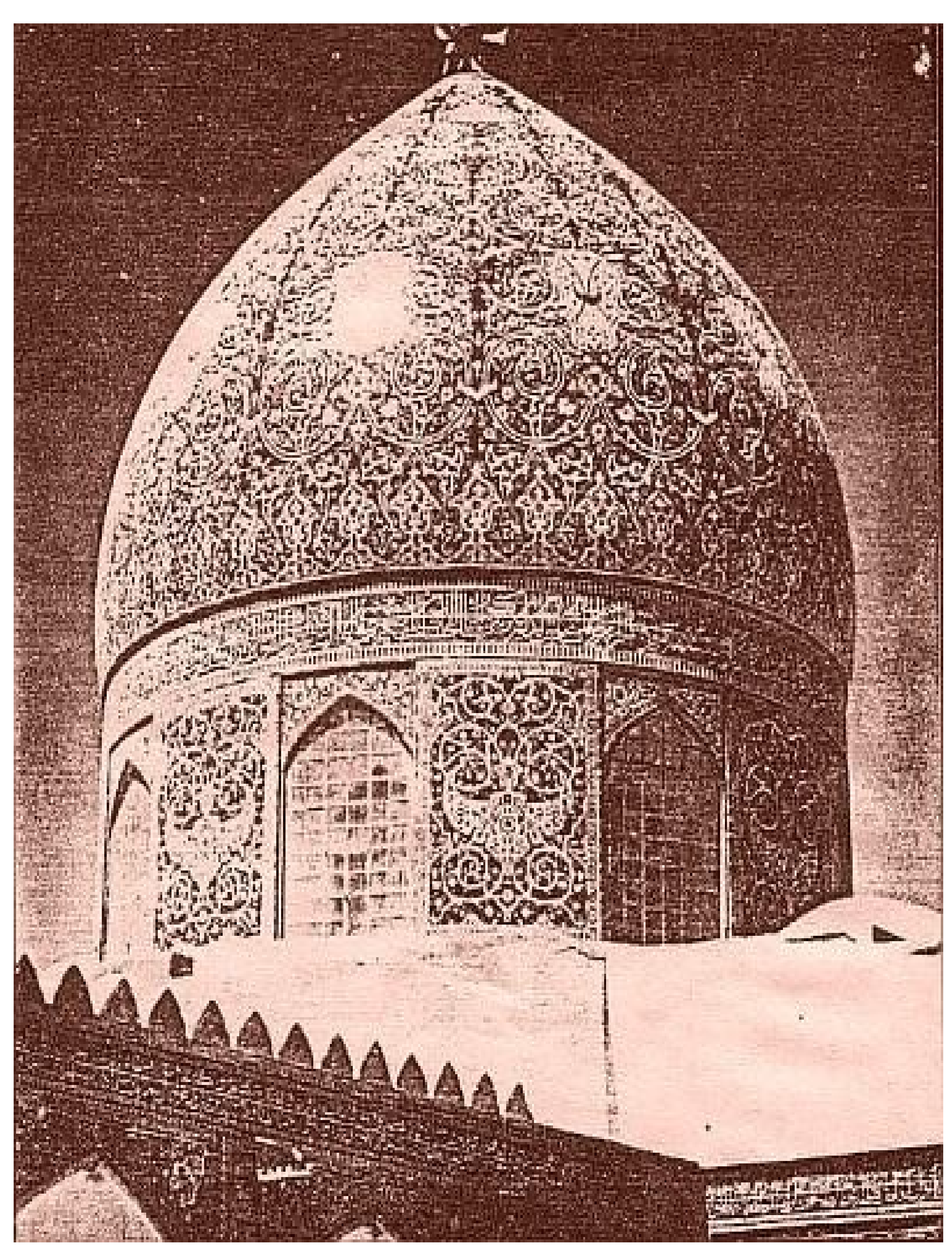
لوحة 27



لوحة 28 –أ

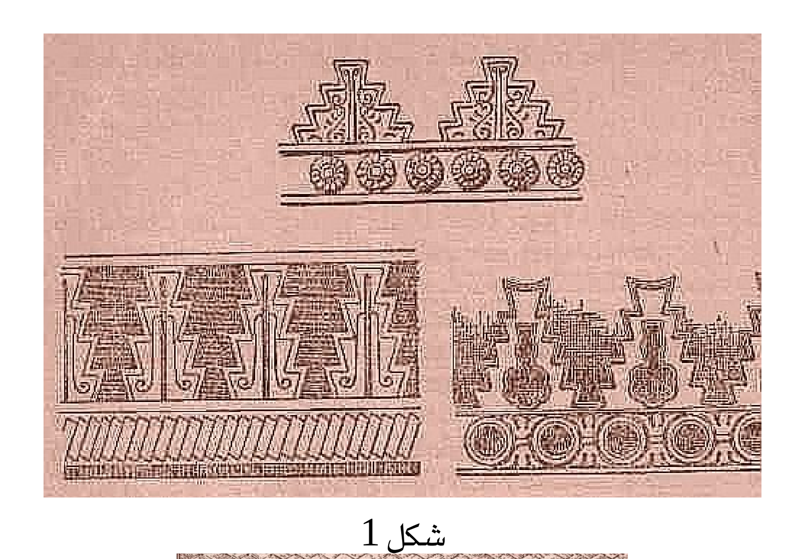


لوحة **28**-ب



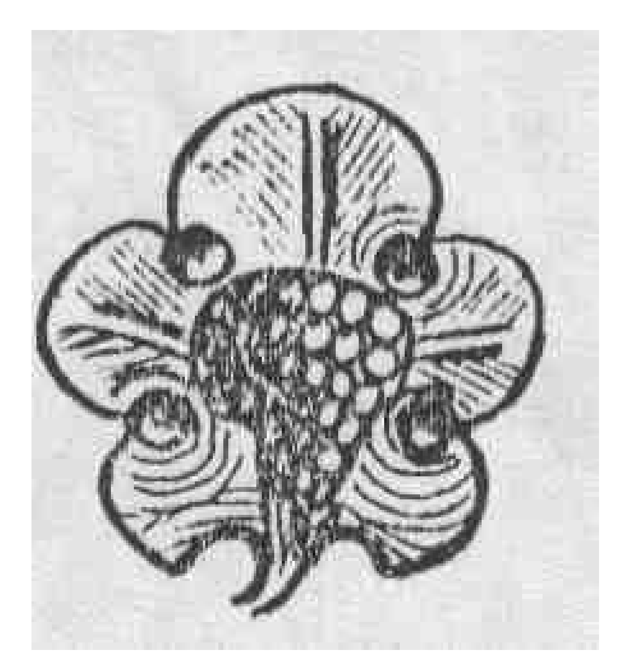
لوحة 29

الأشكال

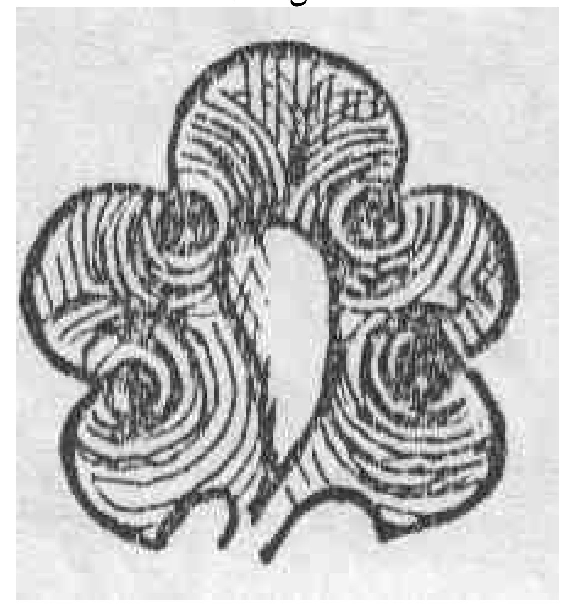


شكل 1

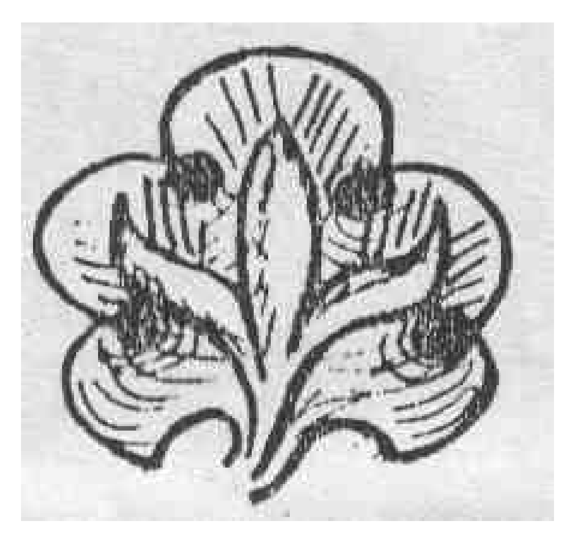
شكل 2



شكل 3- أ



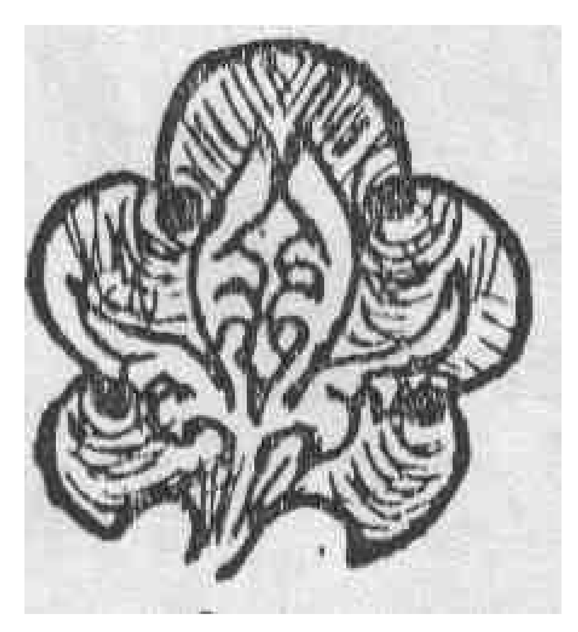
شكل 3- ب



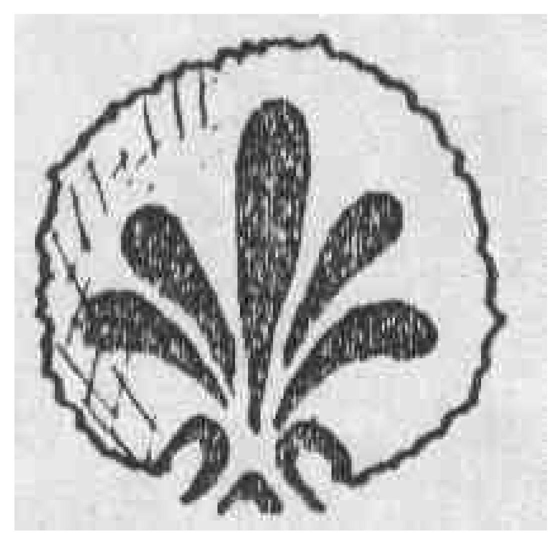
شكل 3- ج



شكل 3- د



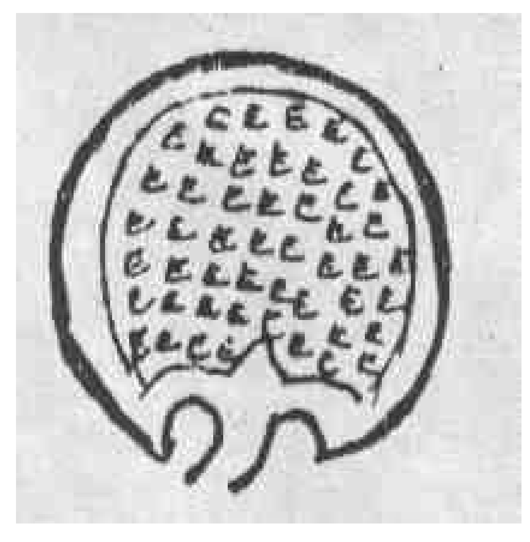
شكل 3- ه



شكل 4- أ



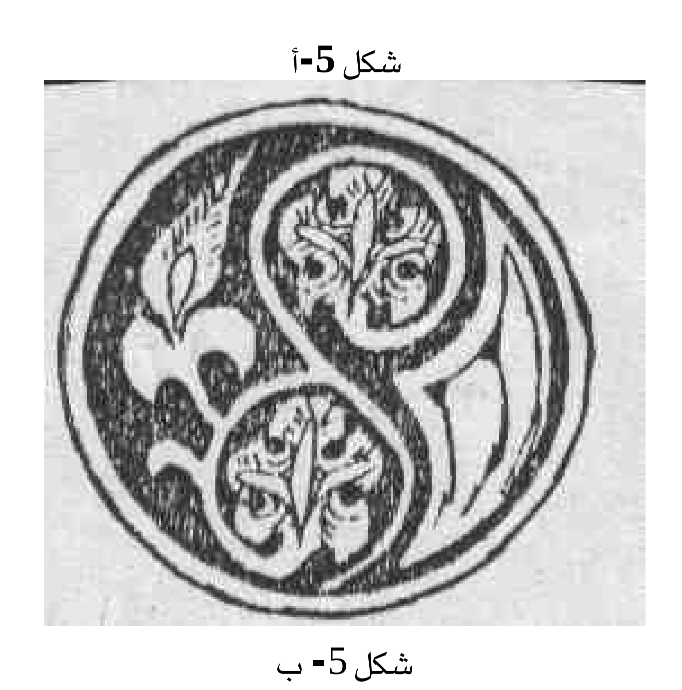
شكل 4- ب



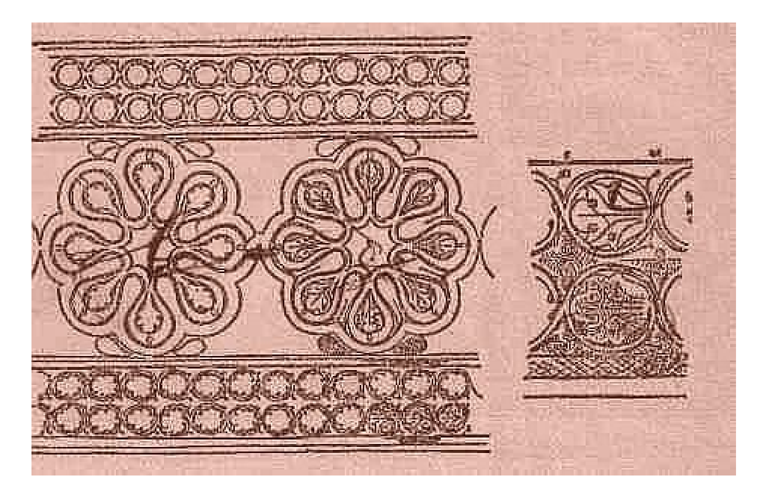
شكل 4 – ج



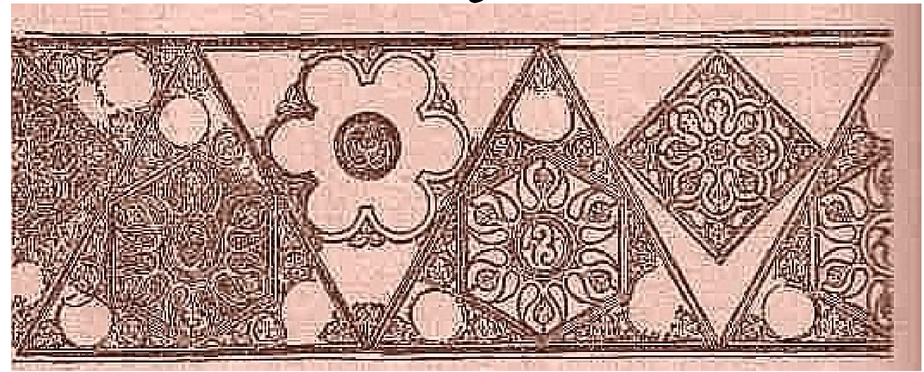
شكل 5-أ



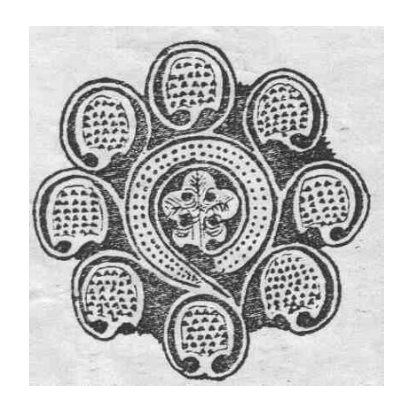
شكل 5- ب



شكل 6- أ



شكل 6- ب



شكل 7



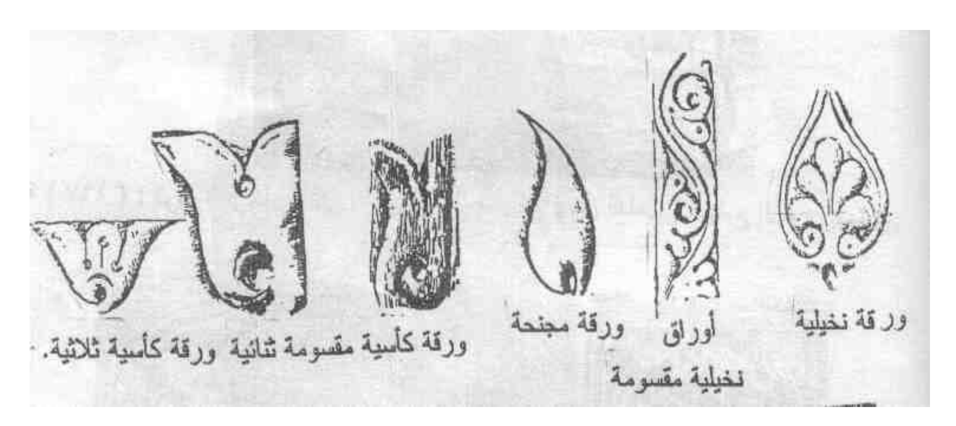
شكل 8- أ



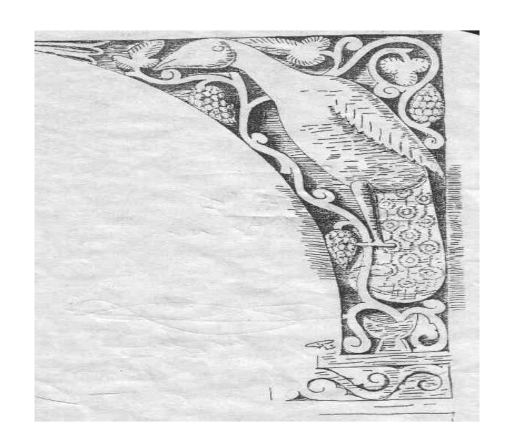
شكل **8**-ب



شكل **9**

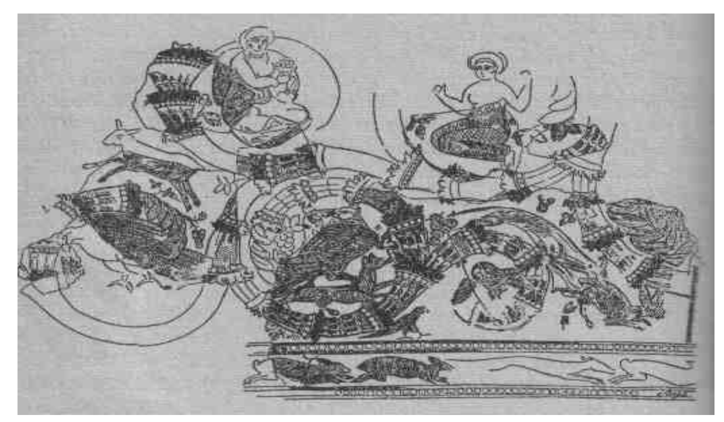


شكل 10

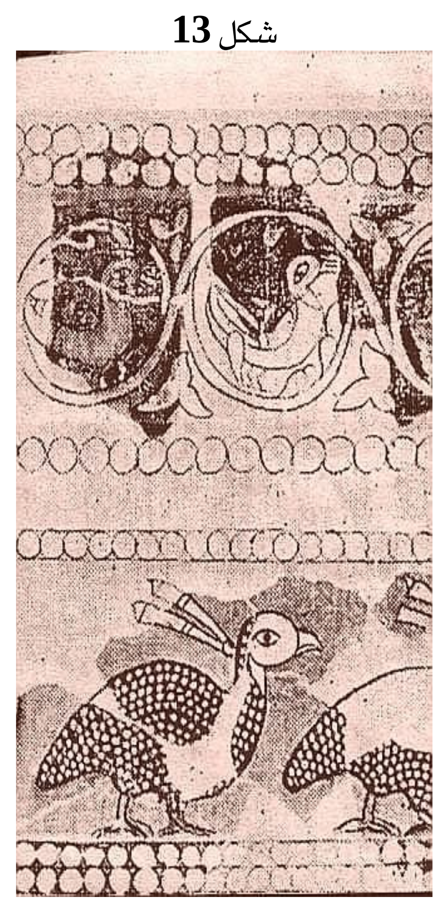


شكل 11

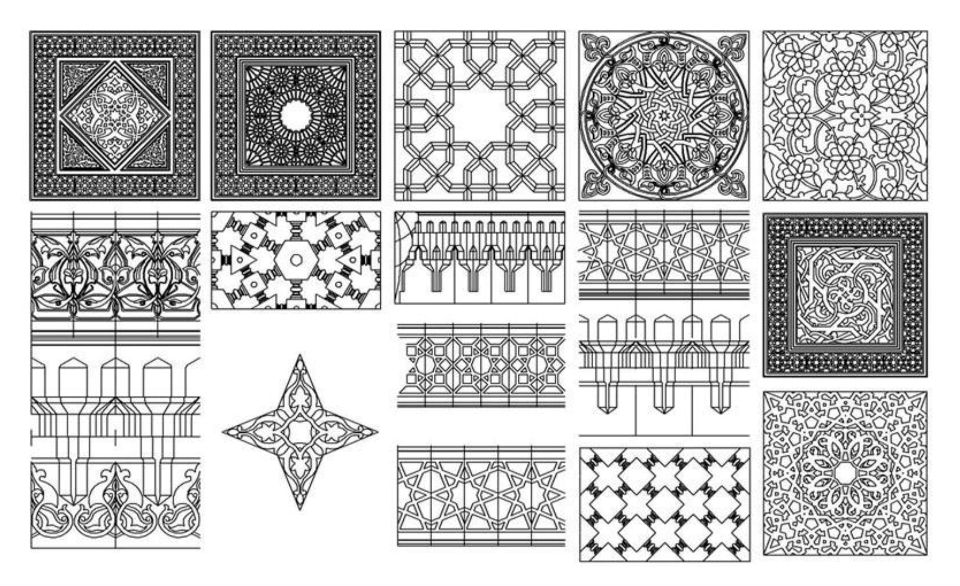
شكل 12



شكل **13**



شكل 14



شكل 15الأوراق الكأسية



شكل 16 خربة المفجر الوريدة

المحتويات

الفصل الرابع

الأصول الفنية للعناصر الزخرفية في الزخارف الجصية السامرائية

تهدف الدراسة إلى بيان تأثير طرز سامراء وتطورها إضافة إلى تأثيرها في الفنون العربية والإسلامية، وقد اتضح هذا التطور في فن الأرابيسك الذي وصل إلى قمة نضوجه وتطوره، وتبلور في طراز سامراء الأول والثاني والثالث إضافة إلى دور طرز سامراء على الجص والرسومات الجدارية في إضفاء تطور جديد على الفن العربي والإسلامي، حيث اعتبر ثورة فنية خرج من سامراء إلى باقي المناطق المجاورة.

تكمن أهمية هذه الدراسة في عدة جوانب خاصة وأنها من الموضوعات المهمة والقليلة والتي تفتقر إليها المكتبة العربية، فبالرغم من وجود بعض الدراسات في هذا الموضوع لكنها موجزة وقليلة، وتعطي هذه الدراسة صورةً واضحةً عن الأعمال والزخارف الجصية في سامراء، وتعالجها بأسلوبٍ علميٍ ومنهجيٍ لإبراز أهميتها الحقيقية.

إنّ قلة هذا النوع من الدراسات وأهميتها بالنسبة للباحثين والدارسين بشكلٍ عام ،والمتتبعين لتطور الفن الإسلامي في مراحله المختلفة بشكل خاص،مثلت الدافع الرئيس لدراسة هذا الموضوع وأثره على الأفكار والمعرفة المتعلقة بموضوع هذه الدراسة.



